3 1761 07366896 4

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/deraltarvonperga00sali

DER
ALTAR VON PERGAMON

EIN BEITRAG ZUR ERKLÄRUNG DES HELLENISTISCHEN BAROCK-STILS IN KLEINASIEN

VON

ARNOLD VON SALIS

A. O. PROFESSOR DER ARCHÄOLOGIE AN
DER UNIVERSITÄT ZU ROSTOCK

BERLIN 1912
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY
FEB 12 1970

NB
91
P4535

ALEXANDER CONZE

HERMANN WINNEFELD

ZUGEEIGNET

Inhaltsübersicht.

Seite

Vorwort IX

Einleitung. Das Problem 1

Die erste Würdigung der Altarskulpturen. Vergleich mit der Kunst des Barock. Der antike Barockstil S. 1. — Der Gegensatz zur klassischen Kunst der Antike. Urteile von Rayet, Brunn, Furtwängler. Die pergamenische Kunst als Verfallserscheinung. Anzeichen der Dekadenz S. 4. — Klassische Elemente in Baukunst, Ornamentik und Plastik der Pergamener S. 6. — Die Reliefs des Altars in ihrer dekorativen Funktion. Der Altarbau als Ganzes, als Architekturwerk S. 8. — Der Schöpfer des Altars: der Architekt Menekrates aus Rhodos. Weitere rhodische Künstler als Mitarbeiter S. 10. — Vorstufen in der Baukunst von Rhodos. Die Athenaterrasse auf der Burg von Lindos. Klassizistische und barocke Tendenzen der rhodischen Architektur S. 15.

Grundlagen und Vorbilder 19

Der Altar als Denkmal der offiziellen Hofkunst Pergamons. Der Sinn der Bilder; Anspielungen auf das Herrscherhaus, auf die Zeitgeschichte S. 19. — Der Bildungstrieb der attalischen Kultur. Klassizistische Färbung von Kanzleisprache und Hofkunst. Absichtliche Anlehnung an klassische Formen S. 22.

A. Der große Fries 24

I. Bildform 24

Die Gigantomachie als Stoff für dekorative Kunst. Das Streifenformat der archaischen, das Hochformat der klassischen Zeit. Der Schild der Athena Parthenos und seine kunstgeschichtliche Bedeutung S. 24. — Zurückgreifen auf das alte Streifenformat. Der Versuch der Altarkünstler und seine Folgen. Widerspruch zwischen Stoff und Bildform. Raumzwang S. 33.

II. Typik 38

Die Ausdehnung des Frieses und das gelehrte Programm in ihrer Bedeutung für die Typenwahl S. 38.

1. Götter 44

Athena und ihr Vorbild im Parthenongiebel S. 45. — Weitere klassische Göttertypen. Nike S. 53. — Zeus S. 54. — Apollon und sein Verhältnis zur Statue des Belvedere S. 57. — Kybele, ein Typus der Kultplastik S. 60 — Sonstige Motive der sakralen Kunst. Hephaistos S. 65.

Seite

2. Giganten 66

Die Typen der ältesten Darstellungen. Aufkommen der Mischformen. Typenwechsel in klassischen Schöpfungen und am Altar S. 66. — Benutzung von Kriegerfiguren der zeitgenössischen Triumphalplastik. Galliertypen S. 69. — Die Gigantomachie des attalischen Weihgeschenks als Quelle für den Altarfries. Gruppen in Wilton-House und im Konservatorenpalast. Der Zeusgegner am Altar und sein vermutliches Vorbild S. 74. — Resultate S. 82.

III. Kampfgruppen 82

Streben nach Abwechslung. Übernahme von Kampfmotiven aus anderen bildlichen Zusammenhängen: Ringergruppen. Der Ringkampf des Herakles mit Antaios nachgebildet im Fries S. 83. — Die Gruppe des Löwengiganten und seine Quelle: Ringkampf des Herakles mit dem Löwen. Verbreitung des Schemas durch die dekorative Kunst bis nach Pergamon S. 86. — Ursprung der übrigen Kampfmotive; die Untersuchungen von O. Bie S. 92.

B. Der kleine Fries 93

Fundamentale Verschiedenheit der beiden Altarfriese und ihre Ursache S. 93.

I. Komposition 95

Anfänge der Bilderchronik in der klassischen Kunst. Neue Aufgaben. Die Anlage des Ganzen. Literarische Vorarbeiten S. 95. — Die genrehaften Motive der Erzählung angeregt durch die Kultplastik S. 99.

II. Typik 102

Die Spuren attischer Reliefkunst in den hellenistischen Votiv- und Grabreliefs Kleinasiens. Stilmischung. Ähnliches im Telephosfries S. 102. — Die Augegruppe und ihr Zusammenhang mit Motiven der Grabmalkunst S. 107. — Die Handschlagsszenen des Frieses und ihre Vorbilder S. 116. — Ableitung einzelner Figuren aus dem Typenschatz der Klassik S. 121.

III. Verhältnis zur großen Kunst 126

Zufällige und gewollte Übereinstimmungen mit monumentalen Werken. Einzelne Motive aus dem Gigantenfries S. 126. — Die Schlachtszenen, ihre Anleihen bei älteren Fries- und Sarkophagreliefs mit Amazonenkämpfen S. 130. — Die Versammlungsszene eine Erfindung der klassischen Kunst. Zwischenglieder im ostgriechischen Sakralrelief. Das Grabmal des Hieronymos und Verwandtes S. 134. — Die Auffindung des Telephos und die Statue des Herakles Farnese. Sonstige Verwendung des Typus in der pergamenischen Kunst. Betonte Abhängigkeit S. 141.

Rückblick. Prinzipielle Unterschiede in der Anlehnung an ältere Kunst. Die kunstgeschichtlichen Quellen der Pergamener. Wissenschaftliche und künstlerische Studien. Kunstsammlungen in Pergamon. Originale und Kopien. Vielseitigkeit der Interessen. Der Eklektizismus der pergamenischen Kunst S. 146.

Der Stil 150

Der Begriff des Stils. Zeitliche und lokale Begrenztheit. Das frühe Absterben des asianischen Barocks. Der Wirkungskreis des Stils auf den hellenistischen Osten beschränkt S. 150.

Seite

I. Lineament 154

Unterschied zwischen klassischer und barocker Formgebung. Hastige Rhythmik. Kontrastbewegungen. Gebrochene Linien. Zackige Bildungen S. 154. — Der Bewegungsdrang als Ursache der Asymmetrie. Aufhebung des Gleichgewichts. Unregelmäßigkeiten im Detail und in der Gesamtanlage. Verschiebungen. Divergieren der Richtungen S. 158. — Literarische Parallelen: der Asianismus in der Rhetorik S. 160.

II. Plastik 161

Malerischer und plastischer Stil. Betonung der Körperlichkeit. Das plastische Ornament. Verschärfung der Formen S. 161. — Bedeutung der dritten Dimension. Kontrapost. Staffelung S. 163. — Die Rundung der Formen. Torsion. Rotierende Bewegungen S. 165.

III. Volumen 166

Die Massigkeit des Barockstils. Steigerung der absoluten und relativen Größenverhältnisse. Scheinwirkungen. Hohe Gürtung. Mantelrolle. Haarbehandlung S. 166. — Das Breitformat S. 168. — Raumfüllung. Überschneiden des Rahmens. Kompakte Gruppen S. 169.

IV. Sinnlichkeit 171

Das neue Verhältnis zur Realität. Streben nach unbedingter Wahrheit und seine Ursachen. Der Wirklichkeitssinn. Naturwissenschaftliche Studien der Pergamener. Interesse für die Technik S. 171. — Stoffempfinden. Oberflächenbehandlung. Charakterisierung verschiedener Materien. Das Gefühl für das Organische S. 173.

Schluß 175

Zu S. 113 und 137: Der Aufsatz von F. Hiller v. Gaertringen, Arideikes und Hieronymos von Rhodos (Bulletin de correspondance hellénique XXXVI 1912, 230ff.), welcher die richtige Deutung und eine etwas frühere Datierung des rhodischen Grabmalfrieses begründet, ist erst nach Beendigung des Druckes erschienen.

Vorwort.

Das vorliegende Buch soll keine neuen Funde bekannt geben, und einen Zuwachs an Material hat die Wissenschaft nicht davon zu erwarten. Die Untersuchung befaßt sich mit Denkmälern, die längst auch weiteren Kreisen vertraut sind. Man ist heute vielleicht zu sehr geneigt, den Wert der jüngsten Entdeckungen zu überschätzen; jedenfalls besteht da ein Vorurteil, das einer systematischen Bearbeitung der antiken Kunst nicht förderlich ist: als sei es verfrüht, sich an die zusammenfassende Charakteristik und an eine scharfe Abgrenzung größerer Stilperioden zu wagen, solange jeder Tag dem Boden neue herrliche Schätze abgewinnt. Allein bis wann sollen wir warten? Gewiß sind unsere Anschauungen vom Entwicklungsgang der griechischen Kunst beständigem Wechsel unterworfen. Doch möge man auch nicht übersehen, wie groß unser Reichtum heute schon ist, wie viel wir bereits wissen. Der Verfasser hat zum Ausgangspunkt für seine stilistischen Betrachtungen absichtlich ein Kunstwerk gewählt, das zu den umfangreichsten und besterhaltenen des Altertums zählen darf.

Für einen solchen Überblick ist zweifellos die Zeit gekommen, denn die Forschungen über den pergamenischen Altar sind zu einem gewissen Abschluß gelangt. Es ist wenig Aussicht vorhanden, daß weitere Funde oder neue Erkenntnisse, Deutungen und Ergänzungen noch wesentliches ändern werden an dem, was wir über dies Monument bisher erkundet haben und was jetzt Hermann Winnefeld in seiner Veröffentlichung der beiden Friese (Altertümer von Pergamon Band III 2. Berlin, G. Reimer, 1910) in mustergültig klarer und genauer Weise dargelegt hat. Der Leser möge dies Buch als Ergänzung der großen Publikation betrachten; es setzt die Benutzung derselben, besonders der ausgezeichneten Tafeln, voraus, enthält einen kunstgeschichtlichen Kommentar dazu. Dem Text sind einige Abbildungen beigegeben, welche zum größten Teil nach den im selben Verlag erschienenen Photographien (»Die Skulpturen des Pergamon-Museums.« 1903) hergestellt worden sind. Die Verlagsbuchhandlung F. Bruckmann in München, die Grotesche Verlagsbuchhandlung in Berlin und die Griechische Verlagsgesellschaft in Athen haben uns die Reproduktion einiger weiterer Abbildungen freundlichst gestattet. Georg Loeschcke in Bonn und Hermann Winnefeld, welche sich um das Zustandekommen dieser Arbeit sehr verdient gemacht haben, sei auch an dieser Stelle herzlichster Dank gesagt.

Die Untersuchung über Grundlagen und Vorbilder der Altarreliefs dürfte manchem allzu breit erscheinen. Allein für quellenkritische Studien dieser Art wird sich kaum ein anderer Modus finden lassen. In unserer archäologischen Literatur nimmt der Hang, überall »Einflüsse« aufzuspüren — Einflüsse oft von sehr weit her, und deren Gang man sich in vielen Fällen nicht anders erklären könnte als das lose Umherirren von Pflanzensamen in den Winden — beinah schon beängstigende Formen an. Dem gegenüber schien es angebracht, an einem einzelnen Beispiel genauer zu zeigen, wie ein solches Wandern und Weiterwirken von Motiven tatsächlich sich vollzogen haben mag. Man sollte von Einflüssen immer nur da reden dürfen, wo man auch in der Lage ist, die Bahnen aufzuzeigen, durch welche sie eingedrungen sind. Bei längerer Beschäftigung mit diesem Prozeß kompliziert sich die Fragestellung immer mehr, und man sieht sich zu einer gründlichen Aussprache gezwungen. Flüchtige Andeutungen, welche die Zusammenhänge nur streifen, erklären im Grunde nichts. Auf irgendwelche Vollständigkeit können die hier mitgeteilten Resultate keinen Anspruch machen, und darauf kam es dieser Arbeit auch gar nicht an; sie will keine Materialsammlung darstellen. Es sollte vor allen Dingen die Richtung angegeben werden, in der sich künftige Forschungen zu bewegen hätten. Für Einzeluntersuchungen ist noch ein weites Feld, und die Aufgaben sind sehr lockend.

Die Stilanalyse dagegen, die sich auf einen bescheidenen Raum zusammendrängt, hatte der Verfasser ursprünglich in viel weiterem Umfange geplant; der Umstand, daß das Buch zu sehr angeschwollen wäre, legte ihm Beschränkung auf. Eine Polemik gegen die ästhetische Würdigung, welche Heinrich Brunn im Jahre 1884 dem pergamenischen Altar zuteil werden ließ — es ist die einzige breiter angelegte geblieben —, lag den Absichten des Verfassers fern. Er hat nur den Stoff nach anderen Gesichtspunkten gegliedert, und wenn hier vielleicht ein Fortschritt verzeichnet werden dürfte, so ist das nicht sein Verdienst: die Methode formaler Stilkritik hat in den letzten Jahrzehnten überhaupt bedeutende Förderung erfahren. Ohne ein sehr reiches Abbildungsmaterial würde das Eingehen auf Details fruchtlos sein. Aus diesem Grunde mußte auch auf einen Vergleich mit dem neueren Barock im einzelnen verzichtet werden, obschon gerade diese interessante Parallele die folgende Studie angeregt und ihren Charakter wesentlich bestimmt hat. Wer mit der kunstgeschichtlichen Literatur der letzten Zeit vertraut ist, wird auch so bemerken, von welcher Seite dem Verfasser die entscheidenden Anregungen gekommen sind.

Rostock, im Januar 1912.

Arnold von Salis.

Einleitung.

Die Entdeckung der Reliefs vom pergamenischen Altar in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hat der Kritik eine schwierige Aufgabe gestellt. Man empfand sofort das Außergewöhnliche und die prinzipielle Wichtigkeit der Leistung, die hier vorlag — aber wie war die Kunst dieses Monumentalwerkes als »Kunst« zu beurteilen?

Der pergamenische Altar war ein Zufallsfund, allein er fiel in eine Zeit, die gerade dabei war, vor stilistisch verwandten Dingen dieselbe Frage aufzuwerfen. Das Problem der Wertung des größeren Stilganzen, dem die Skulpturen angehören, lag in der Luft. Jenes siegestrunkene Telegramm, in welchem *Karl Humann* sein überraschendes Glück in die stolzen Worte drängte: »Wir haben eine ganze Kunstepoche gefunden, das größte aus dem Altertum übrig gebliebene Werk haben wir unter den Händen!«[1]) — hat wohl keine Erwartungen geweckt, die nachträglich sich enttäuscht gesehen hätten. Aber es zeigte sich bald, daß der Gigantenfries nur der sprechendste Vertreter einer Stilart sei, von deren Wesen und Wirken man bereits manches wußte. So wurde die Frage brennend.

Der erste Sturm der Begeisterung hat mit der Zeit einer ruhigeren und sachlicheren Beurteilung Platz gemacht. Zunächst — und das war das Natürliche — sah man im Stil des pergamenischen Altars und der ihm verwandten Werke eine grundsätzlich neue Richtung von stark ausgeprägter Eigenart, die sich in starken und anscheinend absichtlichen Gegensatz zur vorangehenden Klassik besonders der Athener stellt und in manchem die Tendenzen einer sehr viel jüngeren Kunststufe zeigt. Gleich nach dem Bekanntwerden der Skulpturen fand *Zacher* (Daheim 1880, 435) in ihnen »dieselbe Kunstübung, denselben Geist herrschend, den man seinem ganzen Charakter nach kurz den *moderner* nennen kann, wie die ganze Geistesrichtung der Zeit schon eine wesentlich moderne ist. *Wie* modern diese Kunst ist, wird verständlich, wenn ich sage, daß *Michelangelo* und *Schlüter* es sind, an welche die Bildwerke des Frieses uns zumeist erinnern«. Was hier

[1]) Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1880 Nr. 281.

noch in allgemeinem Umriß sich hält, nimmt bald bestimmtere Formen an; der Vergleich mit dem *Barock* des 16. und 17. Jahrhunderts stellt sich ein, und in der Literatur der letzten Jahrzehnte sind dergleichen Parallelen häufig und durchaus am Platz. *Rubens* wird sehr oft zitiert [1]), auch *Lebrun* [2]). Vor allem die Plastik des 17. Jahrhunderts hat eine Fülle analoger Erscheinungen. »Der Gesichtsausdruck, besonders der in der Agonie zusammenzuckenden Giganten zeigt ein Pathos, wie es die uns sonst erhaltenen Denkmäler der antiken Plastik nicht nachweisen; einzelne Physiognomien klingen geradezu an die bekannten Masken sterbender Krieger von *Andreas Schlüter* an« (*Bernhard Förster*, Literar. Beilage der Karlsruher Zeitung 1880 Nr. 28). Für die Haarbehandlung an Frauenköpfen des pergamenischen Stils, wo die Strähnen über der Schläfe wie Schlangen durcheinanderkriechen, erinnert *Amelung*, Röm. Mitteil. XVIII 1903, 11, 1 an ganz Entsprechendes in Skulpturen der Barockzeit. Es wäre überflüssig, diese zufällig herausgegriffenen Belege hier zu vermehren: jedem, der die neuere Kunstgeschichte einigermaßen übersieht, melden sich vor der Gestaltenwelt des Altars die Erinnerungen ungerufen und in großer Zahl.

Und das eben ist der Punkt, wo schon vor dem Auftauchen der Altarskulpturen in der Beurteilung der hellenistischen Kunst im allgemeinen eine Gärung sich bemerkbar macht. Es hatte ziemlich lange gedauert, bis die individuellen Regungen des Hellenismus bei den Kunstgelehrten überhaupt die verdiente Beachtung fanden. Die klassizistische Ästhetik hielt fest an der Vorstellung von der Existenz eines einheitlichen griechischen Schönheitsbegriffes. Das bekannte Winckelmannsche Ideal von der »edeln Einfalt und stillen Größe« mußte maßgebend sein für alle Schöpfungen der Antike. Man suchte und fand die künstlerischen Absichten einer bestimmten Epoche auch in den Äußerungen einer andern Zeit und Sinnesart, und man übersah — weil man ihn nicht sehen wollte — den tiefgehenden Unterschied. Die harten und gewiß übers Ziel schießenden Worte von *Julius Lange* über das Unklassische am Laokoon (Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst S. 45) sind verständlich als Reaktion gegen die sehr falsche Würdigung,

[1]) *Collignon*, Pergame (1900) 79: »A voir ce groupe [Kybele auf dem Löwen] d'une facture si brillante, d'un modelé si opulent, on évoque le souvenir de certaines figures de Rubens, et l'aisance de l'exécution n'est pas faite pour contrarier cette impression.« *Kekule v. Stradonitz*, Die Vorstellungen von griechischer Kunst und ihre Wandlungen im neunzehnten Jahrhundret. Rede 1901 (Berlin 1908) 40: »Gerade Rubens ruft in seiner kunstgeschichtlichen Stellung den Vergleich mit der hellenistischen Kunst, wie wir sie in dem pergamenischen Gigantenfries kennen, hervor, und dieser Vergleich läßt sich sogar bis in Einzelheiten der Gruppierung und der Motive fortsetzen.« Derselbe in: Die griechische Skulptur [2] 324; *Winnefeld*, Friese 242 f.

[2]) *Collignon* a. a. O. 84 f.

welche gerade dieses Prunkstück des asianischen Barocks durch unsere Klassiker erfahren hatte. Die starke Vermehrung des Antikenmaterials öffnete allmählich die Augen für die wesentlichen Dinge. Man erkannte das Abweichende, dem klassischen Ideal direkt Widersprechende, zunächst im einzelnen Fall. Die Folge dieser Einsicht war erst eine große Unsicherheit. Man schwankte, ob die betreffenden Werke überhaupt antik seien; gerade die Leute mit klarem Blick schwankten sehr. Nur zögernd freilich bekannte sich *Jacob Burckhardt* (1855) zu dem Verdacht, der Schleifer in den Uffizien zu Florenz sei ein modernes Werk: »ich glaube aber behaupten zu dürfen, daß eine solche Behandlung des Haares, ein solcher Kopfbau, ein solches Auge, endlich eine solche Draperie in der alten Kunst schwer mit Parallelen zu belegen sein werden. Das Liniennotiv und im ganzen auch die Behandlung ist von einer Vortrefflichkeit, die man allerdings am liebsten den Alten zutraut... Jedenfalls würde, höchstens *Michelangelo* ausgenommen, sich wohl kein Neuerer dazu melden dürfen«[1]). — Den »Fauno colla macchia« der Münchener Glyptothek hat *Julius Lange* für eine Schöpfung des jungen *Michelangelo* gehalten, und es heißt dem Urteil dieses hervorragenden Kunstforschers doch etwas wenig zutrauen, wenn man den Grund für diese Bestimmung nur in der eigentümlichen Politur des Marmors sieht[2]). Es sind andere Dinge, welche den Gedanken an Michelangelo nahe legen. — Bei der Statue eines verwundeten Galliers[3]) (früher im Giardino Torrigiani zu Florenz) hielt *Theodor Schreiber*, Der Gallierkopf des Museums in Gize 28, modernen Ursprung für nicht ausgeschlossen: das Werk »weist stilistisch in einen durchaus anderen Kunstbereich. Die Formen sind voll, saftig und schwellend, der Vortrag erinnert an die Weise des Barock, etwa an den Stil *Alessandro Algardis*«. Diese Denkmäler gelten heute sämtlich für charakteristische Beispiele des asianischen Barockstils; seitdem die Fülle der pergamenischen Skulpturen vor uns ausgebreitet liegt, verstehen wir jene vereinzelten Stücke als Glieder eines größeren stilistischen Zusammenhangs, und das Auge hat sich längst an die »seicentistischen« Formen im Rahmen der antiken Kunst gewöhnt.

Mit der Zeit rang sich denn auch die Erkenntnis durch, daß es sich bei solchen Entsprechungen um mehr handeln müsse, als um eine zufällige Ähnlichkeit: die pergamenische Kunst ist dem Barock des 17. Jahrhunderts wesensverwandt; der Vergleich läßt sich über formale Bildungen im einzelnen hinaus fortsetzen auf die Gesamtheit des künstlerischen Schaffens. Freilich darf man sich dabei nicht auf die Kunst

[1]) Der Cicerone (Neudruck der ersten Auflage) II 492.

[2]) So Bienkowski, Serta Harteliana 193, 1.

[3]) vgl. Bienkowski, Die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst 55.

der Pergamener allein beschränken; sie ist, bei allen Sonderheiten, nur der typische Vertreter einer verbreiteten und sehr lebenskräftigen Stilrichtung hellenistischer Zeit im allgemeinen, die ganz analoge — kulturelle und psychologische — Grundlagen hat wie diejenige Periode der neueren Kunst, die wir mit dem Namen Barock zu bezeichnen pflegen. Dieser Name fängt nun an, in der archäologischen Literatur sich einzubürgern. Man spricht heute auch von einem antiken Rokoko [1]), und mit dem gleichen Recht ließe sich von einem antiken Empire reden. Die Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit im Stilwandel findet immer mehr Verständnis; doch ist das Problem noch weit davon entfernt, in seiner ganzen Tragweite erfaßt zu sein.

Es herrscht auch noch keine völlige Klarheit über die entscheidenden Wendepunkte in der Stilentwicklung der jüngeren Antike. Den Begriff eines antiken Barockstils hatte im Jahre 1888 schon *L. v. Sybel* in seine »Weltgeschichte der Kunst« [2]) aufgenommen, und der Versuch wurde beifallig begrüßt [3]). Allein Sybel fand die Merkmale des barocken Stils in einer Erscheinung, die schließlich nur die letzte, späte Frucht einer sehr viel früher schon zur Reife gelangten Entwicklung war. Von einem Barock der jüngeren römischen Kaiserzeit — nach Sybel wäre die Blüte dieses Stils erst im zweiten oder dritten Jahrhundert n. Chr. gekommen — dürfte man doch nur in demjenigen Sinne reden, in dem sich eine gewisse Strömung in der Kunst des 19. Jahrhunderts als barock bezeichnen läßt; ursprünglich und erstmalig auftretende Regungen sind es weder hier noch dort. Nicht nur die Anfänge der Entwicklung, welche den römischen Spätbarock gezeitigt hat, liegen mehrere Jahrhunderte voraus, sondern der Stil als solcher hatte sich bereits einmal ausgelebt. Das Verdienst, den Kern des Problems erfaßt zu haben, indem die Kunst des Hellenismus als eine in sich gefestigte Stilperiode mit der verwandten Richtung des 17. Jahrhunderts konfrontiert wurde, gehört *Theodor Schreiber*, der im Jahr 1891 in einem Vortrag [4]) eine allgemeine Würdigung des griechischen Barocks in großen Zügen und mit weiten Ausblicken zu geben versuchte. Es ist immerhin ein sehr summarisches Bild geworden; eine eindringendere Untersuchung dieser Fragen würde viel weiter führen. Leider hat sich noch niemand an die Sache herangewagt. Es blieb bei gelegentlichen Anspielungen und Verweisen.

In der Hand derjenigen Forscher, welche die Kunst der Pergamener

---

1) *W. Klein*, Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XX 1909, 101.

2) In der 2. Auflage (1903) 423 ff.: »Römischer Barockstil«.

3) s. *H. Wölfflin*, Renaissance und Barock (1888) S. 1, 2 der 2. Auflage.

4) Verhandlungen der 41. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in München (1892) 73—80.

als Verfallserscheinung und als ein Produkt der Verwilderung bewerteten, hat sich dieser Vergleich mit dem Barock als eine gefährliche Waffe gezeigt. Man hatte nun ein Schlagwort, mit dem sich die Auswüchse und Wucherungen dieses Stils grell beleuchten ließen: es ist ja noch nicht lange her, daß das künstlerisch Große und Bedeutende in den Schöpfungen des 17. Jahrhunderts ein wirkliches Verständnis findet, und dem Namen »barock« haftet zur Stunde noch, vielfach wenigstens, ein Odiosum an [1]). Dieselben Dinge, die man an den Symptomen des Barock auszusetzen hatte, entdeckten sich dem kritischen Blick auch in der Kunst von Pergamon. Das führte zu einer scharfen Verurteilung gerade von seiten der berufensten Kenner, welche dem Altarstil ein aufdringliches Haschen nach Effekt zum Vorwurf machten, für welches die Klassik noch nicht zu haben war. Zunächst regten sich die Bedenken gegen die überlauten Kraftäußerungen der Pergamener nur leise [2]). Bald aber setzte eine fast leidenschaftliche Polemik ein. *Olivier Rayet* in seinen Monuments de l'art antique II (1884) 61 ff. und besonders *Heinrich Brunn* in der berühmten Kritik »Über die kunstgeschichtliche Stellung der pergamenischen Gigantomachie« [3]) sind bei ihrem instinktiven Widerwillen gegen die unklassische Formenwelt der Altarreliefs den bedeutenden künstlerischen Qualitäten des Denkmals nicht gerecht worden. Für Rayet waren die Beweggründe für seine Skepsis zum Teil unsachlicher Natur, aber auch Brunn wird man den Vorwurf der Befangenheit nicht ersparen können. Noch *Adolf Furtwängler* hat sich wiederholt zu sehr harten Worten hinreißen lassen, spricht von »Zügen eines gemeinen äußerlichen Naturalismus« (Meisterwerke der griechischen Plastik 665, 3) oder gar von »wüsten Ausschreitungen der hellenistischen Kunst, wie sie uns am deutlichsten in den pergamenischen Skulpturen vorliegen« (Antike Gemmen III 302); bei ihnen sei »einförmiges Pathos, ja Übertreibung an Stelle der einfachen Wahrheit getreten«, welche die Kunst des fünften und vierten Jahrhunderts auszeichne (Sammlung Sabouroff zu Taf. XV—XVII).

Ohne Zweifel: die Eigenart des pergamenischen Stils würde eine verständnisvollere Aufnahme gefunden haben bei einem durch ein-

[1]) Aus diesem Grund scheut sich ein so einsichtiger Verteidiger der Altarkunst wie *Kekule v. Stradonitz*, Die griechische Skulptur [2] 313, der unter »barock« ein tadelnswertes Zuviel versteht, die Bezeichnung auf den Gigantenfries anzuwenden.

[2]) *Conze* im Ersten vorläufigen Bericht (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen I 1880) 187 bemerkt zu der Zeus-Statue Altertümer von Pergamon VII Taf. XXVII: »Im Nackten, wie in der Gewandung ist eine starke Betonung von Detailformen nicht gerade angenehm auffallend, eine Weise, die auch bei anderen Fundstücken wiederkehrend, für den Zeitgeschmack bezeichnend sein dürfte.«

[3]) Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen V 1884, 231 ff., wiederholt: Kleine Schriften II 430 ff.

seitige Betrachtungsweise noch nicht verbildeten Publikum. Auch heute noch sind die Ideale der Klassik viel zu sehr bindend, kommt die Würdigung andersgerichteter Tendenzen gegen die Macht überlieferter Kunstanschauungen nur mit Mühe auf. Es wird zuviel und zur Unzeit verglichen, und beim Hinblick auf die ruhige, rhythmische Schönheit der klassischen Periode muß der hellenistische Barock mit seinem Ungestüm und seinem Hang zur Dissonanz allerdings verlieren. Man sieht immer nur die krampfhafte Anstrengung der Epigonenkunst, sich durchzusetzen, zu sagen: ich bin auch noch da! und spürt zugleich ein Nachlassen der Kräfte, einen Mangel an frischer Produktivität, an Erfindungsgabe, an eigenen Einfällen. Diese Auffassung hat zu absonderlichen Formulierungen geführt [1]), und jedenfalls zu einer gänzlichen Verkennung dessen, was diese Barockkunst eigentlich w i l l. Nach der herrschenden Ansicht will sie steigern, überbieten, mit stärkeren Reizmitteln wirken; kurz: über die Leistungen der älteren Kunst hinaus. Denn das ist freilich unverkennbar und wurde auch früh bemerkt, daß die Kunst der Pergamener der Klassik nicht gleichgültig oder gar unwissend gegenübersteht: sie denkt beständig an sie, sie kennt sehr viel von ihr, und ihre eigenen Schöpfungen haben sich drum immer aufs neue mit den Werken der Vergangenheit auseinanderzusetzen. Zahlreiche direkte Beziehungen werden offenbar, und der Altarfries im besonderen zeigt einen großen Reichtum von Reminiszenzen an die alte attische Kunst. Diese Abhängigkeiten sind nicht als eigentliches Archaisieren zu verstehn — aber es ist ein fortwährendes Rücksichtnehmen auf Bestehendes, ein Verarbeiten klassischer Elemente, die sich dann in der neuen Verbrämung oft sonderbar fremdartig ausnehmen mögen, aber ihren Ursprung verleugnen sie nicht. Allein auch in diesem nicht unbefangenen Verhältnis zur älteren Kunst verrät sich eine eigentümliche Verwandtschaft mit der neueren Barockkunst, die »gleichfalls Bestandteile der voraufgehenden Renaissancekunst mit sich führt und in ähnlicher Weise umformt, wie es die antike tat« [2]).

Welches sind die Gründe für dieses absichtliche Zurückgreifen auf klassische Muster? Denn so und nicht als ein unbewußtes, gewohnheitsmäßiges Nehmen und Weitergeben traditionellen Gutes haben wir dieses Verfahren zu beurteilen. Die Antwort auf die Frage ist schon deswegen nicht leicht, weil Grad und Art der Abhängigkeit im einzelnen

[1]) z. B. Six, Archäol. Jahrbuch XXV 1910, 158.

[2]) *Klein*, Geschichte der griechischen Kunst III 125. Ähnlich bewertet schon *Conze*, Antike Denkmäler II zu Taf. 48, die klassischen Elemente der Pergamenerkunst: »Wollte man Anklänge an Kunstformen etwas älterer Zeit auffinden, so würde sich das bei einer Kunst verstehen, welche in ihrer Gesamtheit ihr historisches Gegenbild in der Periode der Caracci, aber auch eines Lebrun und Rubens mit ihren geistesverwandten Zeitgenossen hat.«

verschieden, und die Motive dafür durchaus nicht einheitlicher Natur sind. Die Baukunst der Attaliden hält sich mit bemerkenswerter Strenge in klassizistischen Bahnen, und die architektonische Ornamentik meidet fast ängstlich die andernorts beliebten Barockformen, geht so geflissentlich den kühnen Neuerungen aus dem Wege [1]), daß man beinah von retardierenden Bestrebungen reden könnte. Ähnlich zurückhaltend benimmt sich der Formenschatz des Kunsthandwerks; auch hier werden vielfach die Errungenschaften des Hellenismus einfach ignoriert [2]). Auf dem Gebiet des rein Dekorativen zwingt der Klassizismus alles in die korrekte Haltung überlieferter Formen; über leise, immerhin charakteristische Modifikationen wagt man sich nicht hinaus, und das ist ein Problem, das eine genauere Prüfung verdienen würde. Es muß hier doch wohl die Vorstellung von der unbedingten Vorbildlichkeit dieser teilweise sehr alten Muster bestimmend gewesen sein. Anders steht es aber mit dem klassizistischen Einschlag in der Formenwelt der gleichzeitigen Plastik, sobald inhaltliche Interessen hereinspielen: wohl ist auch hier das starke Fundament alter Bestände sichtbar genug, allein sie sind einer Stilisierung unterworfen, deren ätzender Saft den Vorlagen oft bis ins Mark gedrungen ist. Und hierfür müßte eine Erklärung gesucht werden, welche sich mit einem bloßen Konstatieren der Tatsachen nicht begnügt. Wenn schon der Zeitgeschmack darauf dringt, daß Form und Gehalt der übernommenen Motive, Typen und Ideen dem neuen Stil sich fügen — warum entlehnt er sie überhaupt?

Eine Lösung dieses Problems ist nur auf breiter Basis möglich und setzt eine genauere Kenntnis derjenigen Faktoren voraus, welche das Kunstleben einer bestimmten Periode beeinflussen und bedingen. Die übliche historische Einleitung erschließt das Verständnis der wirklich treibenden Kräfte nur bis zu einem gewissen Grad; es gilt vor allen Dingen, die psychologischen Anlagen aufzuspüren, welche auf die formale Gestaltung eingewirkt haben, und das Kunstwerk nicht bloß aus den Vorgängen und Zuständen seiner Zeit, sondern aus dem Temperament und aus den Neigungen seiner Zeit heraus zu verstehen. Nur so dürfte sich dann auch ein Maßstab für die Qualität der künstlerischen Leistung finden lassen, der vom Geschmack des einzelnen Betrachters unabhängig ist. Werturteile, gar solche in Bausch und Bogen, wie sie gerade über den pergamenischen Altar gefällt worden sind — auf Grund subjektiven

[1]) Schede, Antikes Traufleisten-Ornament (Straßburg 1909) 90 f.; vgl. die Rezension von H. Thiersch, Deutsche Literaturzeitung 1910, 1192.

[2]) Bei der kombinierten Pflanzenranke handelt es sich keineswegs um neue Prinzipien, sondern lediglich um das Ausbauen eines Ornamentsystems, welches bereits die ausgebildete attische Vasenmalerei verwendet; s. A. Riegl, Stilfragen 233; M. Bieber, Dresdener Schauspielerrelief 82.

Empfindens oder willkürlich gezogener Vergleiche —, sind des wissenschaftlichen Forschers unwürdig. Er hat persönliche Antipathien oder Sympathien zu unterdrücken, nicht auszusprechen, ob ihm die Art des betreffenden Objektes nun »liegt« oder nicht. Die Aufgabe, die alle Kräfte in Anspruch nehmen wird, lautet ausschließlich: dies Objekt als etwas historisch Bedingtes wirklich begreifen zu lernen, und die Kunst einer bestimmten Zeit lediglich nach dem Können derselben zu beurteilen, und niemals nach Gesichtspunkten, um welche die geschichtliche Forschung sich schlechterdings nicht zu kümmern hat. Auf diesem Wege wird man auch einen Einblick gewinnen in die Tendenzen und Absichten sowohl, wie in die unbewußten, instinktiven Regungen, welche dem Künstler bei der Arbeit die Hände geleitet haben.

Die zweite Voraussetzung für eine richtige Bewertung der Altarkunst besteht darin, daß keine Dinge von ihr verlangt oder auch nur erwartet werden, die zu bieten sie sich gar nicht anmaßt. Ein Fehler, der immer wieder gemacht wird: man verkennt den vorwiegend *dekorativen* Charakter der Skulpturen. Wohl hat Brunn im zweiten Teil seiner Abhandlung die Wichtigkeit der tektonischen Aufgabe für die ganze Struktur der Reliefs betont; allein diese Erkenntnis hat ihn dann doch nicht von dem unglücklichen Vergleich mit dem Laokoon abgehalten, der vom Standpunkt methodischer Kritik nur als Mißgriff bezeichnet werden kann. Sehr berechtigt erscheint daher die Warnung von Kekule v. Stradonitz, Griech. Skulptur ² 312: »Der Gigantenfries ist ein großartiges, glänzend durchgeführtes, aber nach Wesen und Bestimmung durchaus dekoratives Werk, und es ist sinnlos, an diese unzähligen, überlebensgroßen Relieffiguren, die zu einer gewaltigen Gesamtwirkung zusammenklingen, dieselben Forderungen zu stellen, wie an eine in sich abgeschlossene und vollendete Einzelstatue, die ein großer Meister in langer, liebevoller Pflege für sich allein zur Vollkommenheit ausgereift hat.« Der Hellenismus hat über die Rolle, welche die Skulptur im Rahmen des architektonischen Ganzen spielen soll, überhaupt seine besonderen Ansichten [1], und dem figürlichen Relief kommt jetzt eine ornamentale Bedeutung zu, welche die Anlage der Szenen und Gruppen eines Frieses aufs tiefste beeinflußt. Beim pergamenischen Altar ist das in erhöhtem Maße der Fall, und hier gilt es nun festzustellen, wie sich die Intentionen der Bildhauer im einzelnen mit den von vornherein gegebenen Bedingungen abgefunden haben.

[1]) Gute Bemerkungen darüber bei Riegl, Stilfragen 224.

Unter diesem Gesichtspunkt mag es überhaupt eine bedauerliche Einseitigkeit der vorliegenden Untersuchung sein, daß sie sich auf die plastische Arbeit innerhalb ihres engeren Rahmens beschränkt. Denn jede Betrachtungsweise, welche den figürlichen Schmuck ganz in den Vordergrund rückt, ist — selbst da, wo er so unverhältnismäßig wuchert, wie am pergamenischen Altar — mit der Gefahr verbunden, daß sie den Blick ablenkt vom Organismus des Ganzen. Es muß aber nachdrücklich betont werden, daß die Konstruktion des Bauwerks und seine Körperlichkeit in jedem Falle die Hauptsache und das eigentlich Bestimmende, und auch in diesem Sinne zu würdigen ist. Man vergißt zu leicht über dem reichen und blendenden Zierat das tektonische Gerüst, das gerade hier, dank seiner imposanten Massigkeit, von einer überwältigenden Wirkung gewesen sein muß. Der pergamenische Altar ist in erster Linie ein Denkmal der monumentalen Architektur, erscheint auch als solches auf der einzigen antiken Abbildung, die wir von ihm haben. Der Revers einer pergamenischen Großbronze aus der Zeit des Septimius Severus gibt eine ziemlich verläßliche Vorstellung vom Aufbau des Altars [1]), und ihr Zeugnis ist sehr zu Unrecht bezweifelt worden. Die Wiedergabe der Architekturformen macht sogar vor Details, wie den ionischen Kapitellen der Säulen, nicht Halt, und dies Medaillon nimmt überhaupt in der Reihe der recht zahlreichen Münzen, welche monumentale Bauten — Tempel oder Altäre — abbilden, eine beachtenswerte Sonderstellung ein; gegenüber dem sonst üblichen Schematismus verblüfft hier geradezu die Treue, womit die Besonderheiten der Konstruktion herausgearbeitet sind. Als die (wörtlich genommen) maßgebenden Elemente präsentieren sich da die Horizontalen der Treppe und über dem Postament der krönende Säulenwald der Halle mit seinem Gebälk und dem statuarischen Schmuck; dagegen sind die Sockelreliefs nicht angedeutet, obschon dergleichen auf Münzen gar nicht ungewöhnlich ist [2]). Nur die großen Hauptlinien treten hier zutage in ihrer grandiosen Wucht. Auch die einzige Schriftstellernotiz, die mit Sicherheit auf den Altar bezogen werden darf, und die nun auch die Skulpturen erwähnt, die vielbe-

[1]) Coins of Mysia Taf. XXX 7, danach Archäol. Anzeiger 1902, 12 und Altertümer von Pergamon III 1 S. 5. Über ein Exemplar des Berliner Münzkabinetts Dressel, Amtliche Berichte aus den K. Preuß. Kunstsammlungen XXIX (1907—08) 238 ff. Fig. 138 (s. Winnefeld 231, 1). Zuletzt H. von Fritze, Die Münzen von Pergamon (Abhandl. d. K. Preuß. Akad. d. Wiss. 1910) 85 ff., Taf. IX 3. Über die Standbilder von Zeburindern, welche auf der Münze den Altar flankieren, Hepding, Athen. Mitteil. XXXV 1910, 511.

[2]) Auf ephesischen Münzen mit Abbildung des Artemisions z. B. sind die figürlichen Reliefs der columnae caelatae deutlich zu sehen: Coins of Ionia Taf. XIII 7; oder der Skulpturenschmuck wird wenigstens durch ein Surrogat ersetzt; vgl. die Vermutung von Reisch »Altar« (Pauly-Wissowa, Real-Encyclopädie I 1684) über die Münzbilder mit dem Altar von Parion.

sprochene Stelle im Liber memorialis des Ampelius [1]) zeigt, daß es vor allem die Kolossalität der Anlage war, vor der man staunend stand; der Bildschmuck war auch für den Beschauer das Sekundäre. Woher Ampelius sein Wissen hat, entzieht sich unserer Kenntnis; er muß auf alter Tradition fußen, welche den Altar zu den θεάματα der Baukunst zählte. Und in seiner Eigenschaft als Weltwunder figuriert der Bau auch auf der Münze des Septimius Severus [2]).

Nun hat sich aber, wenn nicht alles täuscht, eine Spur dieser Überlieferung an einer Stelle erhalten, wo man sie kaum suchen würde [3]). Sie nennt uns den Schöpfer des Kolossalbaus, der noch in den jüngsten Darstellungen als anonymes Werk rangieren mußte (Klein, Geschichte der griechischen Kunst III 119; Winnefeld 121) — es war ein Architekt; und wenn mit dem Namen allein auch noch nicht viel gewonnen ist, so weist doch, wie ich glauben möchte, die Provenienz des Mannes den Weg zu den Keimen der architektonischen Idee.

In seiner Mosella, die im Jahr 371 n. Chr. entstanden ist, preist *Ausonius* [4]) die Pracht der reichen Villen an der Mosel: die Kunst dieser Bauten wäre für die berühmtesten Architekten der Vergangenheit nicht zu schlecht. Und mit behäbiger Breite schüttet der Dichter den Schatz seiner Belesenheit vor uns aus; der ganze Passus v. 298—320 versteckt, wie bereits Ritschl, Opuscula III 512 ff. erkannt hat, hinter zierlich gewundener Form ein nüchternes Exzerpt. Ausonius hat auch in diesem Sang auf den Fluß sehr viel glücklichere Momente gehabt; man darf den poetischen Wert der Dichtung nicht nach diesen bombastischen, mit gelehrtem Ballast prunkenden Stellen beurteilen, obschon gewiß niemand die Freude am pathetischen Klang einem Manne verübeln wird, der Professor der Eloquenz gewesen ist — und dazu noch Südfranzose!

[1]) Miracula mundi c. 8: Pergamo ara marmorea magna, alta pedes quadraginta, cum maximis sculpturis; continet autem gigantomachiam. — Bekanntlich wird auch in der Apokalypse II 12 ff. eine Anspielung auf den Gigantenaltar vermutet; s. Ussing, Pergamos 83 f.

[2]) Vgl. Robert, Verhandlungen der 47. Philologen-Versammlung in Halle (1903) 95. — Den Anlaß zur Prägung möchte v. Fritze in einer Renovation des Baues sehn, welche unter der Regierung des Severus stattgefunden hätte und womit die Errichtung des großen Baldachins über dem Opferherd verbunden gewesen wäre. Tatsächlich scheint in der Kaiserzeit die Architektur des Hallenbaus eine Umgestaltung erfahren zu haben (dritte Bauperiode nach A. v. P. III 1, 82), aber genau datieren lassen sich diese Arbeiten nicht.

[3]) Die Beobachtung haben vor Jahren schon *Franz Bücheler* und *Georg Loeschke* unabhängig voneinander gemacht. Für die Anregung, der Sache weiter nachzugehen, bin ich *Loeschcke* zu großem Dank verpflichtet.

[4]) Neueste Ausgabe mit Kommentar von C. Hosius, Die Moselgedichte des Decimus Magnus Ausonius und des Venantius Fortunatus. Marburg 1909. Eine feine Würdigung des Dichters enthält die Rede von Fr. Marx, Ausonius und die Mosella: Bonner Jahrbücher 120 [illegible] 1 ff.

Quis potis innumeros cultusque habitusque retexens
Pandere tectonicas per singula praedia formas?
Non hoc spernat opus *Gortynius* aliger, aedis
Conditor Euboicae, casus quem fingere in auro
Conantem Icarios patrii pepulere dolores;
Non *Philo* Cecropius, non qui laudatus ab hoste
Clara *Syracosii* traxit certamina belli.
Forsan et insignes hominumque operumque labores
Hic habuit decimo celebrata volumine Marcei
Hebdomas, hic clari viguere *Menecratis* artes
Atque *Ephesi* spectata manus vel in arce Minervae
Ictinus, magico cui noctua perlita fuco
Allicit omne genus volucres perimitque tuendo.
Conditor hic forsan fuerit Ptolomaidos aulae
Dinochares, quadro cui in fastigia cono
Surgit et ipsa suas consumit pyramis umbras.
— — — — — — — — —
Hos ergo aut horum similes est credere dignum
Belgarum in terris scaenas posuisse domorum
Molitos celsas, fluvii decoramina, villas.

Eine Pedanterie, die im Gedicht geschmacklos wirkt, gibt uns v. 306 das genaue Zitat der Quelle: aus dem zehnten Buch der Varronischen Imagines stammt diese Aufzählung von Koryphäen der griechischen Baukunst; dichterische Willkür hat die chronologische Folge der Namen, wie sie die Untersuchung von Ritschl 516 für das Original wahrscheinlich gemacht hat, verändert, und die Schnörkel des rhetorischen Stils wandeln die Liste in Rätsel — doch lassen sich von den sieben Künstlern, welche die Hebdomas zusammenstellt, sechs ohne weiteres identifizieren: 1. Daidalos, als Schöpfer des Labyrinths und des Apollontempels in der euböischen Pflanzstadt Cumae. 2. Philon, der Erbauer der Skeuothek im Piräus. 3. Archimedes. 4. Chersiphron, der Architekt des älteren Artemisions von Ephesos. 5. Iktinos, der Erbauer des Parthenon, des Apollontempels zu Phigalia, des Weihtempels zu Eleusis. 6. Deinochares, der Schöpfer der Pyramide im Arsinoeion zu Alexandrien. Ein völlig Unbekannter bleibt für uns nur der siebente: *Menekrates* (v. 307), wie auch noch die letzte Ausonausgabe feststellen mußte [1]); von einem Architekten dieses Namens verlautet sonst gar nichts, und Brunn, Geschichte der griechischen Künstler II 369 hat darum an eine Namensverwechslung gedacht. Da Auson die Liste nach

[1]) Hosius S. 64; vgl. schon Brunn in seinen »Varronischen Briefen«: Rhein. Museum f. Phil. N. F. XIII 1858, 475.

seinem Gutdünken umgestellt hat — die chronologische Reihenfolge müßte diese sein: Daidalos, Chersiphron, Iktinos, Philon, Deinochares, Archimedes —, so ist auch schlechterdings nicht zu ersehen, in welchem historischen Zusammenhang der Unbekannte zu suchen wäre. Nun begegnet aber der Name Menekrates, der sich in der Künstlergeschichte ja auch sonst findet, in Verbindung mit einem monumentalen Bauwerk nur ein einziges Mal: am pergamenischen Altar. Unter den Künstlern, die auf dem Sockelglied des großen Frieses als Schöpfer der Gigantomachie signiert haben, ist auch ein Menekrates, Sohn des Menekrates, nach der naheliegenden und wahrscheinlichen Ergänzung: Inschriften von Pergamon Nr. 70 (S. 56 A—C)

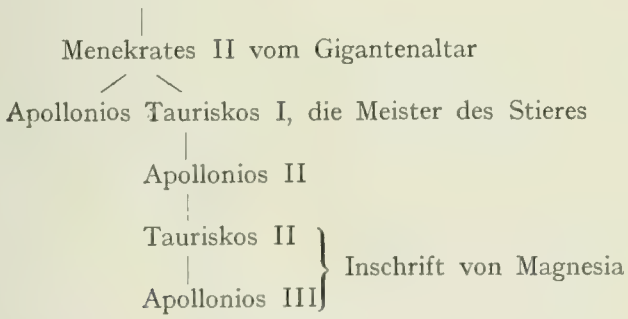
Διονυσι[άδης τοῦ δεῖνος καὶ Μενεκρ]άτης Μενεκράτο[υς (Ethnikon?)] ἐπόησαν

Die Vermutung muß sich einem aufdrängen, daß dieser Menekrates mit dem Künstler gleichen Namens, den Varro zu den bedeutendsten Baumeister der Griechen rechnet, identisch sei, und daß wir in ihm den eigentlichen Schöpfer des pergamenischen Altarbaus zu erkennen haben. Wenn wir den Architekten zugleich an der plastischen Detailarbeit beteiligt sehen, so liegt der Fall genau so wie beim Maussoleum von Halikarnass, wo der Architekt Pytheos, der den Gesamtplan des Monuments entworfen hatte und für den Erbauer des Grabmals galt [1]), ebenfalls bildhauerisch tätig war. Man wird mit Wolters und Sieveking, Archäol. Jahrbuch XXIV 1909, 171 f. die Hauptleistung des Mannes durchaus im Entwurf des Architektonischen sehen, aber daß er auch die marmorne Quadriga, welche den Bau krönte, geschaffen hat, wird von Plinius XXXVI 31 ausdrücklich bezeugt. — Ob sich für Ausonius mit dem Namen Menekrates überhaupt noch eine bestimmte Vorstellung verband — die Worte »clari viguere Menecratis artes« sehen nach einer inhaltlosen Phrase aus; man vergleiche die von Hosius gesammelten Parallelen — läßt sich nicht entscheiden, aber es ist nicht wahrscheinlich, da der Varronische Text von epigrammatischer Kürze war. Plinius, der VII 125 ebenfalls diese Stelle der Imagines benutzt und vier Vertreter der Architekten-Hebdomas bespricht, schweigt über Menekrates; vielleicht hat auch er nichts von ihm gewußt. Varros Quelle ist uns unbekannt; wir müssen uns mit der Annahme begnügen: jener Menekrates, dem Varro die Ehre widerfahren läßt, für einen großen Architekten der Vergangenheit zu gelten, war einer der vielen beim Bau und bei der Ausschmückung des pergamenischen Altars beschäftigten Künstler,

[1]) Der von Diels, Laterculi Alexandrini (Abhandl. der K. Preuß. Akad. d. Wiss. 1904) veröffentlichte Papyrus nennt Kol. 7, 15—17 Pytheos als den alleinigen Baumeister; Vitruv VII praef. 12 führt als seinen Genossen Satyros an.

nicht nur, sondern sein eigentlicher Schöpfer. Oder hatte wenigstens den Ruhm.

Und daß er den Ruhm nicht zu Unrecht trug, sondern daß gerade ihm der imposante Baugedanke am ehesten zuzutrauen wäre, läßt sich meines Erachtens ebenfalls sehr wahrscheinlich machen. Leider vermissen wir auf dem verstümmelten Inschriftblock des Altars das Ethnikon des Künstlers Menekrates. Allein bald nach der Auffindung des Bruchstücks schon wurde die Möglichkeit erwogen, der Träger des Namens könnte mit jenem Menekrates identisch sein, der die beiden Künstler des farnesischen Stiers, Apollonios und Tauriskos aus Tralles, adoptierte [1]). Die Nachricht verdanken wir Plinius XXXVI 34: parentum hi certamen de se fecere, Menecraten videri professi, sed esse naturalem Artemidorum. In diesem Menekrates hat schon Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I 471, mit Grund einen Künstler vermutet. Dessen Gleichsetzung mit dem Meister des pergamenischen Altars ist chronologisch durchaus einwandfrei, auch die politischen Beziehungen zwischen Pergamon und Rhodos im zweiten Jahrhundert v. Chr. dürften dafür sprechen, und man wird daher den von Klein, Geschichte der griechischen Kunst III 211, aufgestellten Stammbaum akzeptieren:



Die Inschrift aus dem Theater von Magnesia am Mäander mit der Künstlersignatur Ἀπολλώνιος Ταυρίσκου Τραλλιανὸς ἐποίει (Inschriften von Magnesia Nr. 213 b) zeigt, daß noch um Christi Geburt etwa die Glieder jener Künstlerfamilie, der die beiden Schöpfer der Stiergruppe

[1]) Conze, Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen III 1882, 80 berücksichtigte erst nur die Inschriftfragmente B 1 und C, vermutete daher in dem dort allein erhaltenen Vatersnamen Μενεκράτους den aus Plinius bekannten M., in den fehlenden Kunstlersignaturen seine Adoptivsöhne. Danach Urlichs, Pergamenische Inschriften (16. Programm des v. Wagnerschen Kunstinstitutes. Würzburg 1883) 26; vgl. dagegen Conze, Götting. gel. Anzeigen 1882, 904. Die Tatsache, daß B 2 unmittelbar anschließt, modifiziert die Vermutung Conzes im obigen Sinn. — Über Apollonios und Tauriskos als Adoptivsohne des Menekrates s. Hiller v. Gaertringen, Athen. Mitteil. XIX 1894, 37 ff. und Archaol. Jahrbuch IX 1894, 42, 15.

angehören. Tralles als ihre Heimat bezeichnen. Der Adoptivvater Menekrates aber war aus Rhodos. Für die dort ganz erstaunlich verbreitete Sitte der Adoption vergleiche man van Gelder, Geschichte der alten Rhodier (Haag 1900) 284 f.: »Auch wenn man nur sehr oberflächlich mit den rhodischen Inschriften bekannt ist, fällt es auf, daß Adoption auf Rhodos ungemein häufig vorkommt. Es wimmelt von Beispielen. Was die Ursache dieser Erscheinung sei, darüber läßt sich Sicheres nicht sagen.« Mit Recht wird da auf Fälle aufmerksam gemacht, wo die Tatsache des Adoptivverhältnisses in der Inschrift einfach der Kürze halber unterdrückt wird: in Wirklichkeit war die Sitte noch viel allgemeiner, als wir beurteilen können. Häufig jedoch wird neben dem Adoptivvater gewissenhaft auch der eigentliche Vater angegeben; was um so begreiflicher ist, als dieser in vielen Fällen zur Zeit der Abfassung nachweislich noch am Leben war. Nach der üblichen Formel darf man die Künstlersignatur der beiden Trallianer so rekonstruieren: Ἀπολλώνιος καὶ Ταυρίσκος Ἀρτεμιδώρου καθ' ὑοθεσίαν δὲ Μενεκράτευς. Für die Tatsache, daß ein Nichtrhodier adoptiert wird, fehlt es sonst an Beispielen; wohl aber kommt es vor, daß einer auf die Weise den Demos wechselt (van Gelder 210). Nach Rhodos weist uns aber vor allem auch der Name des Adoptivvaters, der hier so sehr häufig ist (Inscr. Graec. Insul. I S. 221) und öfters auch direkt vom Vater auf den Sohn übertragen wird. Auf den rhodischen Inschriften IGI I Nr. 46, 381 und Nr. 47, 16 begegnet uns unter den Stiftern ein Μενεκράτης Μενεκράτευς, nach der Ansicht von Holleaux und Hiller von Gaertringen derselbe Mann, in der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts v. Chr. Ein Μενεκράτης Μενεκράτ[ευς] γραμματεύς figuriert auf der Liste der Inschrift Nr. 49, 38, die Röhl, Athen. Mitteil. II 1877, 225 in die Zeit zwischen 188 und 167 v. Chr. setzt, Holleaux und Hiller erheblich später. Immerhin stützen diese Beispiele die Vermutung, daß wir auch in dem Schöpfer des pergamenischen Altars, Menekrates Sohn des Menekrates, einen Rhodier vor uns haben, sehr [1]. Und gewiß war er dann nicht der einzige, sondern als Landsleute würden sich wohl auch einige seiner Gehilfen zu erkennen geben, wenn der Bestand an erhaltenen Künstlerinschriften vom Altar nicht ein so kläglich lückenhafter wäre.

In einem Fall dürfte sich die rhodische Provenienz eines am Altar beschäftigten Bildhauers noch verraten; die Meistersignatur Nr. 71 ergänzt Fränkel: Με]λά[νιππος Με]λασ[ί]ο[υ — — —]ος ἐπό[ησεν. Das ist möglich, allein das Bruchstück D (—o—) kann nicht zum Vater-

[1]) Damit würde sich der Hinweis von Pomtow, Delphica II 89 ff. auf den Böoter Menekrates, der um 200 v. Chr. in Delphi arbeitet, erledigen. Winnefeld 121 mußte die Frage offen lassen. Die Vermutung Pomtows steht noch in der neusten Ausgabe von Springer-Michaelis, Handbuch der Kunstgeschichte I 9 (1911) 405.

namen des Künstlers gehören, wozu es Fränkel rechnet, da zwischen Fragment C und D augenscheinlich ein größeres Stück fehlt, und der Abstand zwischen σ und ο für nur einen Buchstaben (ι) viel zu bedeutend wäre. Besser rechnet man das isolierte ο zum Ethnikon und ergänzt: Με]λά[νιππος Με]λασ[ίου Ῥ]ό[δι]ος ἐπό[ησεν. Auch der Name Μελάνιππος ist auf Rhodos sehr häufig (und Μελάνωπος, was ebenfalls denkbar wäre; für beide vgl. den Index IGI I S. 221) und alt; schon im Jahr 373 v. Chr. begegnet uns ein Μελάνιππος ὁ Ῥόδιος bei Xenophon, Hellen. VI 2, 35. Für einen Rhodier hält Klein, Geschichte d. gr. Kunst III 120 schließlich auch den mit Menekrates durch Doppelsignatur verbundenen Mitarbeiter Dionysiades. Tatsächlich treffen wir auf rhodischen Inschriften des ersten vorchristlichen Jahrhunderts einen Μενεκράτης Διονυσίου (IGI I Nr. 46, 361) und einen Διονύσιος Μενεκράτευς (van Gelder 444 Nr. 23); und möglich wäre es schon, »daß die beiden hier gemeinsam tätigen Künstler — Dionysiades und Menekrates — in naher verwandtschaftlicher Beziehung gestanden haben.«

Diese Erwägungen lassen in der Baukunst der Rhodier nach Leistungen suchen, welche einem Werk von so eigenartiger Struktur, wie es der pergamenische Altar ist, vorgearbeitet haben könnten. In einer Abhandlung über die Ara Pacis hat zwar Petersen, Österreich. Jahreshefte IX 1906, 309 ff. versucht, das Pergamener Denkmal einer kontinuierlichen Entwicklung des monumentalen Altarbaus im hellenistischen Osten einzuordnen, und kommt S. 312 zu dem Resultat, »daß das große Rechteck dieses Unterbaues mit der an einer Langseite einschneidenden Treppe und der darauf sich erhebenden Säulenhalle nur die alte Normalform des Altars wiedergibt.« Allein so interessant und lehrreich gewiß die Zusammenstellung der verschiedenen Altäre unter Fig. 73 ist: einmal stellt sich die Rekonstruktion der Grundrisse im einzelnen vielfach als sehr unsicher heraus oder bedarf der Korrektur[1]), und dann sollte man nicht übersehen, daß der pergamenische Altar denn doch von vornherein mit ganz anderen tektonischen Begriffen kommt, und mit einer Vorstellung von Monumentalwirkungen, wogegen die anderen Beispiele weit zurückstehen. Der Altar von Pergamon ist in anderem Sinn als

[1]) Das Monument im Hofe des Buleuterions von Milet ist gar kein Altar, wie durch die letzten Untersuchungen festgestellt worden ist: es fehlt die Treppe, welche in den Baukern einschneidet und für die von P. geschilderte Altarform gerade so sehr charakteristisch ist, die Gestalt des Oberbaus ist völlig abweichend; s. Wiegand, Milet II (Das Rathaus von Milet, von H. Knackfuß. 1908) 73 ff.; die hier vorgeschlagene Deutung als Ehrengrab will freilich auch nicht recht einleuchten. Sicher aber gehört das Denkmal nicht dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert an, wie Petersen nach dem vorläufigen Bericht noch annehmen mußte, sondern erst der römischen Zeit. — Unrichtig ist auch die Annahme von Petersen, in den Interkolumnien des pergamenischen Baus seien überlebensgroße Statuen aufgestellt gewesen; s. jetzt Winnefeld 231.

alle übrigen ein Denkmal der großen Architektur. Nun ist es ja richtig, daß unsere Kenntnis gerade der rhodischen Baukunst zurzeit noch auf schwachen Füßen steht, allein die Bodenforschung auf der Insel selbst setzt uns doch in den Stand, die großzügige Bautätigkeit der hellenistischen Zeit wenigstens in *einem* glänzenden Beispiel würdigen zu können: die Anlage des Athenaheiligtums auf der Burg von Lindos, wie sie uns die dänische Expedition erschlossen hat [1]), ladet zum Vergleich mit der pergamenischen Akropole ein. Die Kuppe, deren höchste Erhebung im Süden den Tempel der Athena Lindia trägt, ist durch Anschuttungen in eine ausgedehnte Terrasse umgewandelt; den Zugang auf der Nordseite bildet ein Propylon, das mit zwei starken vorspringenden Bastionen die breithingelagerte Freitreppe flankiert. Diese Treppe ist in ihrem unteren Teil aus dem Fels gehauen, die oberen Stufen ruhen auf einer Anschüttung. Die Anzahl der Stufen läßt sich nicht genau feststellen; sie wird auf etwa dreißig geschätzt. Der Torbau selbst war nach der Ansicht der dänischen Forscher (Bericht III 32 f.) auf der Eingangsseite in der ganzen Front mit Säulen geschmückt — Reste von dorischer Architektur sind erhalten —; die Säulenreihe bog auf den Flanken paraskenienartig aus und muß über dem Aufgang einen monumentalen Abschluß gebildet haben. Der Vergleich mit den Mnesikleischen Propyläen der athenischen Akropolis (Kinch, Bericht III 33) liegt wirklich nahe, und die Verwandtschaft der ganzen Anlage dürfte mehr als zufällig sein: stilistische Details (ein lesbisches Kyma, abgeb. Archäol. Zeitung 1851 Taf. 25) erinnern stark an den Bau des Mnesikles (Kinch II 63) und lassen bewußte Nachahmung vermuten [2]). Noch viel auffälliger aber erscheint mir die Ähnlichkeit der Propylonfront mit der Fassade des pergamenischen Altars. Die Treppe hat eine Breitenausdehnung, welche mit derjenigen der Altartreppe zufällig fast genau übereinstimmt: sie ist (einschließlich der Zungenmauern) 21,03 m. breit, diejenige des Altars 20,78 m. (A. v. P. III 1, 33). Diese Dimensionen sind ganz ungewöhnlich — Schrammen nennt sie mit Recht »auffallend breit im Verhältnis zur Gesamtbreite des Bauwerkes« — und machen

[1]) vgl. die Berichte im Bulletin de l'académie royale des sciences et des lettres de Copenhague 1904, 59—80 (II. Bericht, von Kinch) und 1905, 29 ff. (III. Bericht, von Blinkenberg und Kinch) mit dem Plan Fig. 13.

[2]) Einen Einfluß der Propyläen des Mnesikles auf die Architektur Kleinasiens können wir schon viel früher konstatieren. Der Tempel zu Messa auf Lesbos (Koldewey, Die antiken Baureste der Insel Lesbos 47—61, Taf. 18—26) ist »der Bau, welcher am frühesten innerhalb der kleinasiatischen Welt die alte, eigentlich jonische Weise verlassen hat. Wie das kam, ist durchsichtig: in Messa wiegen ganz starke attische Einflüsse vor; kein kleinasiatisches Kapitell ist dem des Mnesikleischen der athenischen Propyläen so verwandt, wie das dieses lesbischen Tempels. Sein Fries aber ist die allernächste Parallele zu dem des Erechtheions« (Thiersch, Österreich. Jahreshefte XI 1908, 52 f.).

hier wie dort denselben Eindruck: es nimmt sich wie das Breitziehen einer zähen Masse aus. Die Anlage auf Lindos ist ein Werk aus einem Guß und hängt wohl zusammen mit einer durchgreifenden Restauration des Tempels, die Kinch (II 66, vgl. Hiller v. Gaertringen, Archäol. Anzeiger 1904, 211) in die erste Hälfte des dritten Jahrhunderts v. Chr. setzt. Die Monumentalität dieses Zugangs ist dann später noch gesteigert worden durch eine vorgelagerte gewaltige Stoa, und auch hier biegt die dicht vor der untersten Treppenstufe sich hinziehende Säulenflucht an beiden Flügeln in Form von Paraskenien nach vorn aus. Eine genauere Datierung dieses Hallenbaus ist noch nicht gelungen; »dans la période hellénistique postérieure« setzt ihn Bericht III 33. Die Zahl der Säulen vor der Treppe in der Mitte beträgt 8, diejenige auf den Seiten je 17: die Fassade, welche von SO nach NW das Burgplateau fast in seiner ganzen Breite schneidet, muß von einer großartigen Wirkung gewesen sein. Und auch hier wieder der Versuch, durch ein energisches Vorstoßen der seitlichen Teile das Einerlei der langen Flucht aufzuheben und die Fassade zu bewegen: jene barocke Tendenz, welche der Westseite des Altars zu ihrem starken räumlichen Effekt verhilft. Den Sinn für dies und für die Wucht der breiten Massen scheinen die rhodischen Architekten mitgebracht zu haben; die Vorliebe für das Kolossale und Viele, der Hang zur Materialverschwendung kennzeichnet die Kunst von Rhodos schlechthin. Allein mit diesen echt hellenistischen Neigungen verbindet sich, wie gesagt, ein klassizistischer Zug, den schon die historischen Verhältnisse erklären können, und sehr fein ist die Bemerkung von Hiller von Gaertringen a. a. O.: »Diese Anlehnung war hier sicherlich ebenso bewußt wie in der Demenverfassung des rhodischen Gesamtstaates; man hatte die athenische Oberherrschaft abgeschüttelt, aber dem attischen Kultureinfluß sich zu entziehen war nicht möglich.« Daß die Baukunst der Pergamener im zweiten Jahrhundert v. Chr. sehr stark in klassizistischen Geleisen geht und eine ganz ähnliche Verschmelzung alten attischen Gutes mit barocken Raumwirkungen aufweist, wie wir sie hier angetroffen haben, ist bekannt. Die oben gewonnene Erkenntnis, daß einem rhodischen Künstler der Plan zum Altar des Eumenes zuzuschreiben ist, dürfte die Zusammenhänge wesentlich aufhellen, und vielleicht würde eine rein architekturgeschichtliche Untersuchung zu ganz ähnlichen Resultaten kommen wie diese Studie, die sich nur mit der dekorativen Arbeit befaßt.

Grundlagen und Vorbilder.

Man darf für den eigenartigen Bildschmuck, welcher Sockel und Hallenwände des pergamenischen Altarbaus bedeckt, nicht die ausführenden Künstler allein verantwortlich machen: für die Wahl der Stoffe nicht, denn das Thema war vom Auftraggeber vorgeschrieben; aber auch der formalen Fassung spürt man stellenweise etwas Unfreies, Gezwungenes an. Hinter all dem steht, als eine Macht, die oft bis in Einzelnes hinein den bildlichen Ausdruck diktiert haben muß, der Wille des Souveräns. Und nicht minder gebieterisch — wenn auch der Uneingeweihte an diesen Dingen vorbeisehen wird — der Bildungsgrad einer ganzen Gesellschaftsschicht.

Der Altar soll eine fromme Weihung sein; dabei ist er jedoch das stolzeste Denkmal monarchischen Selbstbewußtseins, welches die hellenistische Zeit überhaupt hervorgebracht hat; und wenn irgend von einer Kunst gesagt werden kann, daß sie ihrem ganzen Wesen nach *höfisch* sei, so ist es diese hier. Die offizielle Denkmalskunst der Pergamener redet nur von der Glorie des Herrscherhauses, teils offen, teils in einer Symbolik, die immerhin durchsichtig ist. Die Ruhmessucht der Attaliden hält die bildende Kunst fortwährend in Atem, und man fühlt sich an die Stimmung des französischen Empire erinnert, wenn selbst die Kleinkunst den pathetischen Ton anschlägt [1]). Auch fehlt es nicht an Beispielen kühner Idealisierung des pergamenischen Herrscherhauses. Der Künstler der kleinen Gruppe »Befreiung des Prometheus« (A. v. P. VII Taf. XXXVII S. 175 ff.) hat es nicht unterlassen, dem Helfer aus der Not die Züge des Fürsten zu verleihen, wie Winter erkannt hat, der die große Ähnlichkeit mit dem Herrscherkopf Nr. 132 mit Recht hervorhebt. Man mag solche galante Schmeicheleien der Erfindungsgabe von Künstlern zutrauen, die nun einmal in der Hofluft

[1]) Das Bild eines geschnittenen Steins (Furtwängler, Archäol. Jahrbuch IV 1889, 85; Gemmen III 158) läßt Eumenes II als Triumphator von Athena auf einem Viergespann geleitet werden. In Gemälden und Zeichnungen von Prud'hon, Bergeret u. A. fährt Napoleon I. so einher, die Siegesgöttin zur Seite.

leben. Allein wir sehen, daß auch die königliche Familie selbst auf dergleichen Allegorien Wert legt: die στυλοπινάκια des Tempels, welchen die pergamenischen Könige Eumenes II. und Attalos II. ihrer Mutter Apollonis in Kyzikos gebaut haben, sind der deutlichste Beweis für diese Tendenz zur Selbstverklärung [1]).

Aus den Bildern des großen Altars spricht dieselbe Gesinnung zu uns. Der sogenannte Telephosfries ist eine sehr langatmige Erzählung der Vorgeschichte von Pergamon. In einzelnen Szenen erkennt man mit Bestimmtheit Episoden aus dem Leben des Landesheros; vielleicht war überhaupt der gesamte Bildervorrat des ausgedehnten Frieses aus der Biographie des Telephos bestritten. Die Möglichkeit (an die schon Conze im Ersten vorläufigen Bericht gedacht hat), daß auch andere Lokalsagen in den Rahmen der Darstellung gezogen worden seien [2]), besteht gewiß; leider sind vom ganzen Reliefstreifen nur wenige und durchaus nicht eindeutige Reste erhalten, und solange diese Fragmente unsere einzige Quelle für die Gesamtkomposition des Frieses bilden, bleibt uns die Einsicht in die Zusammenhänge verschlossen. Und doch genügen die Trümmer schon, um festzustellen, daß dieser breitangelegten Bilderchronik nichts Ähnliches in der älteren Kunst entspricht. Es ist nicht das behäbige Verweilen der epischen Schilderung allein, was hier auf so viele nebensächliche und belanglose Dinge einen sehr auffälligen Nachdruck legt; sondern die Vorstellung, daß es sich um eine bedeutende Sache handle, verleiht allem Geschehen den Anschein einer feierlichen Wichtigkeit; in ununterbrochener Folge wird ein Akzent neben den anderen gesetzt; in jeden Winkel dieses Heroenlebens wird geleuchtet. Mit derselben getragenen Umständlichkeit wickelt sich dieser Lebenslauf eines Lokalheros im Bilde ab, welche Rubens zeigt, wenn er die Geschichte der Maria von Medici verherrlicht: beide Zyklen begegnen sich in dem Bestreben, jedem Ereignis eine repräsentative Seite abzugewinnen; alles bekommt Würde und Weihe, und göttliche und allegorische Gestalten tun sich zu den Menschen wie zu ihresgleichen. Ein prunkvolles Pathos durchzieht den Fries von Anfang bis zu Ende. Leider sind die Deutungsversuche größeren Partien der Darstellung gegenüber ratlos und erlauben uns doch wohl nicht, in den mythologischen Szenen Anspielungen auf die jüngste politische Vergangenheit und damit einen

[1]) Über diese Stylopinakia vgl. jetzt Klein, Geschichte der griech. Kunst III 137 ff.; Rodenwaldt, Komposition der Pompejan. Wandgemälde 224, 2.

[2]) Es wurde an Eurypylos, den Sohn des Telephos erinnert, und an Pergamos, den Eponymen. Daß unter Eumenes II. die Hofkunst auch noch andere Momente der pergamenischen Gründungsgeschichte zu illustrieren fand, hat Mahler, Nikeratos (Archäol. Jahrbuch XX 1905, 26 ff.) gezeigt.

direkten Hymnus auf das regierende Haus zu sehen [1]); aber auch ohne das wird dem Stolz der Dynastie Genüge getan.

Als eine direkte Paraphrase glorreicher Zeitgeschichte stellt sich uns nun aber die Gigantomachie des großen Frieses dar; die frische Erinnerung an die Galliersiege der pergamenischen Könige mußte den Beschauer auch ohne Kommentar erkennen lassen, in welcher Absicht gerade dieser Sagenstoff zum Hauptschmuck des Kolossaldenkmals bestimmt worden war. Zudem geschah es nicht das erstemal; schon der Vater des Stifters, Attalos I., hatte in seinem Weihgeschenk für Athen die kühne Gleichsetzung gewagt [2]). Dort waren die Marathonschlacht der Athener und sein Galliersieg miteinander in Parallele gebracht. Daraus ersieht man, wie Attalos seine strategischen Erfolge einschätzte: beide Gruppen verherrlichten Barbarensiege griechischer Heere. Gerade darauf legte der Pergamenerkönig Gewicht; es war eine Schmeichelei für Athen, eine viel größere für seine eigene Eitelkeit. Jede dieser historischen Kriegstaten bekam ihr mythisches Gegenstück: Perserschlacht und Amazonenkampf, Gallierschlacht und Gigantomachie sollten sich entsprechen. Die erstere Parallele, welche inhaltliche Beziehungen so nahe legen — in beiden Fällen werden asiatische Barbarenhorden bei ihrem Einfall in attisches Land zurückgeschlagen — war der Kunst Athens seit Polygnot geläufig; wenn Attalos dem Brauche folgt, so zeugt auch das für sein Bestreben, in allem gut attisch zu sein. Die zweite Parallele war neu und kühn und ohne Vorbild in der Kunst, und doch darf man annehmen, daß nicht etwa die Künstler des Attalos auf den Gedanken gekommen seien. Der Keim solcher Idee ist in der höfischen Poesie zu suchen; die Kunst illustriert diese Einfälle, aber sie findet sie nicht. Die Gleichsetzung von Attalos' Kriegsglück mit jenem Göttersieg muß in anderer Fassung dem bildlichen Ausdruck vorausgegangen sein. Es ist das Verdienst von *F. Koepp*, De Gigantomachiae in poeseos artisque monumentis usu (Diss. Bonn 1883), das Aufkommen dieser Idee bereits in der hellenistischen Poesie nachgewiesen zu haben. Jedenfalls war dem Grundgedanken des attischen Weihgeschenks durch rhetorische Vergleiche und dichterischen Brauch schon ein Boden bereitet; was Attalos durch seine Künstler verkörpern ließ, war eine Vorstellung, die durchaus dem herrschenden Geist entsprach. Den Hang dieser Zeit zur mythologischen Allegorie und seinen monumentalsten Ausdruck im attalischen Weihgeschenk

[1]) Der Versuch von *Brueckner*, Archäol. Anzeiger XIX 1904, 218 ff. hat unbedingte Zustimmung anscheinend nicht gefunden; Klein 134; Schede, Antikes Traufleisten-Ornament 91; Winnefeld 227.

[2]) Trendelenburg, Baumeisters Denkmäler II 1252. Ausführlicher handelt über diese Beziehungen Habich, Die Amazonengruppe des attalischen Weihgeschenks 85 ff.

muß man in Betracht ziehen, um die inhaltliche Bedeutung der Altarreliefs voll würdigen zu können. Eumenes hat den letzten Schritt gewagt; nicht mehr werden entsprechende Vorgänge aus Sage und geschichtlicher Vergangenheit als in sich abgerundete Gegenbilder hingestellt, sondern die Szene des Mythus wird zum Sinnbild eines Faktums aus der allerletzten Zeit; die Gigantomachie ist ein Symbol der Gallierkämpfe.

Aus solchen Gedankengängen heraus ist die Wahl gerade dieses Stoffes zu verstehen; und es müßte sonderbar zugegangen sein, wenn die Generalidee, welche den Grundton der ganzen Darstellung bestimmte, die Phantasie des Bildners nicht zu einem individuelleren Ausgestalten des durch jahrhundertelange Übung reichlich abgetasteten Gegenstands gereizt haben sollte. Schon in der ersten Zeit der Bekanntschaft mit den Altarskulpturen meldete sich eine Auffassung zum Wort, welche den Gigantentypen der Reliefs eine Angleichung an die gallischen Rassenmerkmale anzusehen meinte [1]). Inwieweit hier tatsächlich eine Durchtränkung des idealen Gigantentypus mit charakteristischen Zügen keltischer Rasseneigentümlichkeit beabsichtigt und versucht worden ist, wird sich im einzelnen kaum feststellen lassen; der allgemeine Eindruck geht dahin, daß der Realismus über das gewöhnliche Maß hinaus gesteigert sei. Eine Zeit, die so häufig das Aussehen der Barbaren mit der Erscheinung jener unheimlichen Erdsöhne zu vergleichen liebt — wir verweisen dafür auf die Untersuchung von Koepp —, muß es zu bildlichen Experimenten dieser Art geradezu gedrängt haben; und zu Versuchen ist es denn auch wirklich gekommen, oft ist die Absicht beinah plump betont [2]). Konsequenterweise müßte man dann erwarten, daß

[1]) Deutlichen, vielleicht etwas naiven Ausdruck hat dieser Empfindung ein Anonymus in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1880 Nr. 210 gegeben; er rühmt den »Vorteil einer aus unmittelbarer Anschauung zu schöpfenden Naturnachahmung, einer ... Vermenschlichung und Verwirklichung des Gigantenmarchens vermittelts dieser halbgottlichen blonden Riesengestalten selbst, die er, der Künstler, mit eigenen Augen leben und stürmen, fechten und fallen gesehen, und deren Erinnerung er als realen Stoff seines idealen Meißels verwerten konnte. Von den auf dem Pergamenischen Werke dargestellten Gigantentypen ist namentlich der eine jüngere (Alexanderkopf-artige) Typus entschieden *keltischer* Herkunft, die er durch die breiten mächtigen Backen- und Brustknochen, den vorspringenden Augenknochen und runden Schnitt des Auges und das lange wildflatternde Haar unverkennbar beurkundet. Und noch auffallender ist diese Ähnlichkeit in dem wunderschönen Kopf und Oberkörper eines gefallenen jüngeren Giganten, ... dessen Typus sich dann auch an einigen der menschlichen Mitkämpfer der Giganten wiederfindet, durch deren Beifugung der Künstler wohl unmittelbar auf eine *galatisch-gigantische* Genossenschaft und Blutsverwandtschaft hat hinweisen wollen.«

[2]) So auf dem Sarkophag der Galleria delle statue, wo einer der Giganten schnurrbärtig ist; auf einem Sarkophag zu Cortona sind es die Gegner des Dionysos ebenfalls. Habich 85,1; Bienkowski, Gallier 104.

auch die siegreiche Partei in dem monumentalen Schlachtenbild ihre Beziehung zum Anlaß der Weihung habe; vor allen Dingen wäre die Idee, die Person des Souveräns unter die kämpfenden Götter zu reihen, ganz nach dem Sinn dieser höfischen Kunst. An Präzedenzfällen für so gotteslasterliche Kühnheit hätte es nicht gefehlt; schon über ein Jahrhundert früher hatten die Athener die Porträts des Demetrios Poliorketes und seines Vaters Antigonos in die Gigantomachie des heiligen Peplos aufzunehmen gewagt, μετὰ τῶν θεῶν (Diodor XX 46; Plutarch, Dem. 10), was man mit Recht als niedrige Schmeichelei verurteilt, und was sich ja dann auch gerächt hat (Plut. a. a. O. 12; Michaelis, Parthenon 212). Man hat an den Göttertypen des großen Frieses auch schon porträtartige Züge zu bemerken geglaubt. Leider ist das Gesicht des Dionysos (Taf. I) zerstört; hier würde man zuerst suchen, denn Attalos wurde bekanntlich zu Pergamon als δεύτερος Διόνυσος verherrlicht. Mündlich ist die Vermutung geäußert worden, im Kopf des Helios (Taf. XXV 4) sei uns ein Herrscherbildnis bewahrt. Irgendwie zwingende Gründe dafür werden sich schwerlich aufbringen lassen; der Kopf des unbärtigen Mannes mit dem vollen halblangen Haar, das über der Stirn sich sträubt und in üppigen Wellen Schläfe und Ohr bedeckt, von einem breiten Band locker an den Schädel gedrückt, unterscheidet sich vom Typus der älteren rhodischen Heliosbilder [1]) nicht stärker, als sie sich voneinander unterscheiden. Und wenn hier doch etwas wie Bildnistreue vorzuliegen scheint, so hat das wohl seinen Grund in den realistischen Tendenzen dieses Barockstils, welcher den Geschöpfen des Altars fast ausnahmslos ein individuellstes Leben und sehr viel von dem leidenschaftlich heißen Temperament der neuen Zeit in die Adern gegossen hat.

Allein der Pergamener wollte sich durch die Bilder dieses prächtigsten Denkmals auf der Burg noch an andere Dinge erinnern lassen, als an die stolze Größe seiner Tage. Es wurde bereits angedeutet, daß das Thema des großen Frieses — das übrigens seit geraumer Zeit, wenigstens in Monumenten großen Stils, etwas aus der Mode gekommen war — ein Anknüpfen an Sinnesart und Sitte des perikleischen Athen bedeutet [2]); und hierin gerade äußert sich besonders verständlich das starke Selbstbewußtsein der pergamenischen Dynastie, die sich berufen und verpflichtet fühlte, die Traditionen des alten Griechentums am Leben zu erhalten [3]). Dies Bedürfnis hatte jene unfreie und gezwungene Ausdrucksweise heraufbeschworen, die sich streng nach attischen Mustern richtet. *Klassische Bildung* war das Ideal der maßgebenden Kreise;

[1]) Über das Heliosideal der rhodischen Kunst B. Graef, Strena Helbigiana 99 ff.

[2]) Vgl. Springer-Michaelis, Handbuch der Kunstgeschichte I⁹ 402.

[3]) Ein charakteristischer Beleg dafür: Attalos I. führt in Pergamon die Panathenäen ein; Curtius, Stadtgeschichte von Athen 204.

nicht umsonst sollten die Räume der Königlichen Bibliothek auf der Athena-Terrasse bis oben hin voll Bücher stehen. In Pergamon ist alles, was mit dem Hof in Berührung kommt, völlig infiziert von diesem Attizismus; in erster Linie die offizielle Kanzleisprache. Schon *B. Keil* in seiner Rezension der Inschriften von Pergamon (Berliner philolog. Wochenschrift 1893, 394 f.) hat das betont: »Nichts Bedeutenderes haben für die Sprachgeschichte diese Inschriften gelehrt als die Erkenntnis — durch Formen und Wortschatz ist sie zu belegen —, daß Pergamons Reichskanzlei in vielen Punkten eine ältere Sprache redet, fast noch die Sprache der attischen Inschriften des vierten Jahrhunderts, als Athen schon längst die Formen der sog. Koine verwendet. Das ist Attizismus, und wir sehen jetzt den geraden Weg zum Ende, der von der Sprache dieser Kanzleien zu Apollodoros von Pergamon führt. Die attizisierende Sprache der älteren Urkunden steht mit den Studien in der pergamenischen Bibliothek, der veränderte Charakter der Urkunden der letzten Zeit mit der Intensität der attizistischen Reaktion gerade in Pergamon in ursächlichem Zusammenhang.« Besonders die eindringenden Studien von *Schweizer*, Grammatik der pergamenischen Inschriften (1898) haben gelehrt, wie die offiziellen Urkunden das lokale Idiom nach Möglichkeit ausschalten, und wie die »reine attische Κοινή die Sprache der offiziellen Organe in Pergamon« gewesen ist (S. 18). Attisch ist die Sprache der Bildung und des guten Tons. Nun stand gewiß seit der Zeit, wo der Hofhalt der Barsine fremden Brauch hier einzuführen begann, Pergamon den attischen Einflüssen offen; aber in den Tagen der Attalidenherrschaft ist es ein bewußtes und hartnäckiges Zurückgreifen auf eine bereits historisch gewordene Sprache und auf veraltete Formen. Und man mag sich von vornherein überlegen, ob eine höfische Kultur, welche sich in dieser Weise Zwang antat, überhaupt imstande gewesen wäre, in Fragen der bildenden Kunst eine andere Stellung zu wählen: wenigstens da, wo es sich um offizielle Leistungen handelt. Wie dem literarischen Leben der Attalidenresidenz, so fehlt auch ihrer Kunst das naive Genügen an der eigenen Welt; und in besonderem Maß gilt das von dem Denkmal, das wir dieser Studie zugrunde legen.

Die Bilder des großen Altars wenden sich an ein sehr gebildetes und gelehrtes — und ich meine: auch kunstgeschichtlich gelehrtes Publikum. Inhaltliche Interessen stehen wohl im Vordergrund; die Allegorien und Personifikationen des Telephosfrieses fordern ein gelehrtes Wissen in die Schranken; und wird es sich je ergründen lassen, was alles in diese Bilderchronik hineingeheimnißt worden sein mag? In der Gigantomachie steckt die Frucht philologischer Arbeit, der vom belesenen zeitgenössischen Beschauer der Reliefs vielleicht noch mehr Verständnis und Interesse geschenkt wurde, als von uns. Allein nicht

geringere Gelehrsamkeit ist in den formalen Dingen der Friese verborgen, und man würde sehr unrecht tun, in diesem Eingehen auf die Überlieferung eine lässige Trägheit der pergamenischen Künstler zu sehen, oder gar von Erfindungsarmut zu sprechen. Man *wollte* da gar nichts Neues erfinden — im Gegenteil! Man erinnert sich an die italienische Renaissance und ihr Verhältnis zur Antike: »Die Renaissance schuf ihre Idealgestalten unter sehr unverhüllter Anlehnung an die Werke der alten Griechen und Römer. *Es gehörte zum guten Ton*, daß ein Künstler der Florentiner oder römischen Schule aus den antiken Kunstwerken so *zitierte*, wie es vor nicht langer Zeit üblich gewesen ist, aus Cäsar zu zitieren. Auch im 18. Jahrhundert hatte man sich in ähnlicher Weise wieder an die Antike angeschlossen. Beide Male lag diesen Annäherungsversuchen derselbe innere Wunsch zugrunde: man wollte die eigene Kunst, mit der man ja sehr zufrieden war, doch durch die antike Politur recht glänzend machen. Mehr haben sich die Künstler wohl kaum selbst eingestanden. Sie haben gewiß keine Ahnung davon gehabt, daß sie mehr als den Firnis von der Antike genommen hatten.« (*Karl Voll*, Vergleichende Gemäldestudien. Neue Folge 192 f.)

A. Der große Fries.

Die Aufgabe, den ausgedehnten Bildstreifen des Sockelfrieses mit einer Gigantomachie füllen zu müssen, mag den Schöpfer der plastischen Dekoration in nicht geringe Verlegenheit versetzt haben. Der Gedanke ist durchaus unkunstlerisch, und daß er zur Ausführung kam, zeigt, bis zu welchem Grad die Kunst des Hellenismus sich kommandieren ließ. Die Figuren stoßen sich am Rahmen, und an manchen Stellen kommt der Künstler mit den Dingen nicht zurecht; ihm schwebt ein Bild vor, das er in diesen Grenzen gar nicht schaffen kann. Man fühlt den Zwang, und wie lästig er ist. Es ist eigentlich erstaunlich, wie sich die künstlerische Leistung auf der Höhe hält, trotzdem die Sache von vornherein als eine verfehlte empfunden sein mußte — es gibt nur ganz wenige Stellen, wo ein Erlahmen und Stumpfwerden augenfällig ist. Im großen Ganzen ist die Arbeit von einer seltenen Frische und straffen Energie, und es kommt einem gar nicht ohne weiteres zum Bewußtsein, daß die Behandlung dieses Stoffes in dieser Form ein Mißgriff war.

I. Bildform.

In der Kunst vor Pheidias war es üblich gewesen, Gigantenkämpfe im Streifenformat darzustellen; dann kam es ab, für lange Zeit. Wenn noch viel später der Peplos für das Kultbild der Athena mit einer Gi-

gantomachie in fortlaufenden Horizontalstreifen dekoriert wird — der Dichter der Ciris schildert v. 29 richtig:

> ergo Palladiae texuntur in ordine pugnae,
> magna Giganteis ornantur pepla tropaeis —

so ist das eine Parallelerscheinung zu der archaisierenden Malerei auf den jungen panathenäischen Preisamphoren [1]). Die Musterung des Gewandes mit Figurenstreifen ist ein hochaltertümlicher Brauch, spielt auch noch auf den attischen Vasen aus dem Ausgang des fünften Jahrhunderts eine große Rolle, aber nur für den feierlichen Ornat. Im vierten Jahrhundert verschwindet die Figurenborte fast ganz, sogar aus der zeremoniellen Theatertracht [2]). Nur der hieratische Stil behielt die altertümliche Zierform bei: so ist auf der Panathenäenamphora Nr. 80 (v. Brauchitsch) der Chiton der Göttin mit einem Figurensaum geschmückt — ein Reigentanz, schon der Gegenstand erinnert an archaische Bilder —, das Gewand der Despoina-Statue aus Lykosura ist so dekoriert; und so wurden noch zu einer Zeit, wo man unter der Gigantomachie etwas wesentlich anderes verstand, in den Peplos die Kampfszenen nach einem Schema gewoben oder gestickt, das in der archaischen Kunst die natürliche Ausdrucksform für dergleichen Dinge war: es ist die Erstarrung jener Komposition, welche die Bildstreifen auf den älteren Vasen und der Fries des delphischen Schatzhauses zeigen. Aber die archaische Kunst denkt nicht daran, dem Thema der Gigantomachie die spezielle Fassung zu geben, die ihm gehört; für sie ist es ein Kampf wie ein anderer. Die Gegner stehen sich gegenüber, als Hopliten gerüstet, kreuzen ihre Waffen im Zweikampf; das Besondere der Situation kommt nur in Äußerlichkeiten zum Wort. Dann aber hat die Kunst in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts aus dem Stoff das herausgeholt, was ihn recht eigentlich charakterisiert: die Bewegung, das Empordrängen und Niederkämpfen, das Hinauf und Hinab, den Sturm und den Sturz.

Wie es scheint, ist es Pheidias gewesen, der das erlösende Wort gefunden hat. Wir müssen immer mit der Möglichkeit rechnen, daß vor ihm schon die monumentale Malerei den entscheidenden Schritt getan und aus dem Streifenbild ein Hochbild machte; aber die erste Lösung im neuen Sinn, die wir wirklich konstatieren können, ist die Gigantomachie, welche die Innenseite am Schild der pheidiasischen Parthenos schmückte. Man hat sich angewöhnt, diese Darstellung schlechtweg als »Malerei« zu bezeichnen, obschon es sich mit den Worten

[1]) Mayer, Die Giganten und Titanen in der antiken Sage und Kunst (1887) 273.

[2]) v. Brauchitsch, Die Panathenäischen Preisamphoren 102; Bieber, Das Dresdener Schauspielerrelief 35.

des Plinius (XXXVI 18: *caelavit*) nicht verträgt. Gewiß spricht manches dafür, daß die Gigantomachie auf die konkave Schildfläche bloß gemalt war. Das von Dragendorff, Archäol. Jahrbuch XII 1897 Taf. II S. 4 ff. veröffentlichte Schildfragment von der Akropolis, auf dessen Innenseite eine schwebende Nike gemalt ist, während die gewölbte Außenseite ein Reliefemblem (Ägis mit Gorgoneion?) ziert, bietet zwar keine wirkliche Analogie, da der Schild der Parthenos nicht aus Marmor war. Aber einen ehernen Schild mit Malerei im Inneren hat Pausanias im Sikyonierschatzhaus zu Delphi gesehen: VI 19, 4 καὶ ἀσπίς ἐστιν ἐπίχαλκος [1]) γραφῇ τὰ ἐντὸς πεποικιλμένη. Von Pheidias' Bruder Panainos wird es ausdrücklich bezeugt, daß er den Schild der Athenastatue des Kolotes in Elis auf der Innenseite mit Malerei geschmückt habe (clipeumque intus pinxit, Plinius a. a. O.). Man hat das Zeugnis des Plinius, wonach das Schildinnere der Parthenos in derselben Technik ausgeführt gewesen wäre wie die Außenseite, als »rhetorisch gehaltene« Schilderung zu entkräften gesucht (Robert, Archäolog. Märchen 24; Furtwängler, Meisterwerke 71, 3), und großen Wert darf man ihm auch nicht beilegen; doch ist daran zu erinnern, daß an der Statue der Parthenos, wie besonders an Bronzefiguren der Renaissance so häufig, die kleinste Fläche für reichen Reliefdekor ausgenutzt war; sogar die Sohlenränder trugen erhabenen figürlichen Schmuck. Gerade das aber warnt einen davor, an die Ausstattung dieser Kolossalfigur den Maßstab nüchterner Praxis zu legen; ob glatte Innenfläche für den Schild in Wirklichkeit aus praktischen Rücksichten geboten war, ist hier gleichgültig. Gebrauchsschilde auch im Inneren mit Bildschmuck zu versehen, war überhaupt wenig üblich, wie die Übersicht bei Greger, Schildformen und Schildschmuck bei den Griechen (Diss. Erlangen 1908) 94 ff. lehrt. Für eine kunstgeschichtliche Würdigung fällt nun aber die Frage nach der technischen Anlage der Komposition überhaupt nicht stark ins Gewicht. Tatsächlich war ja die Erscheinung der in Relief ausgeführten Amazonomachie, wie die erhaltenen Repliken zeigen, eine rein bildmäßige, wirkte als Gemälde, und ganz entsprechend haben wir uns das Aussehen der Gigantomachie zu denken: die Figuren das mächtige Rund füllend, in mehreren Plänen über die ganze Fläche hin verteilt [2]). Wir können

[1]) Gemeint ist natürlich der Überzug eines (hölzernen oder ledernen) Schildes mit getriebenem Bronzeblech; s. Hitzig-Blümner, Pausanias II 2, 629 f. Und so wird man sich auch den Schild der Kultstatue zu denken haben. Ob dieser jedoch identisch ist mit dem von Plinius XXXV, 54 (cum et Phidian ipsum initio pictorem fuisse tradatur clipeumque Athenis ab eo pictum) erwähnten, wie Furtwängler, Meisterwerke 71, annimmt, ist sehr fraglich.

[2]) Urlichs, Chrestomathia Pliniana 346, und Overbeck, Zeus 357, und Geschichte der griech. Plastik I_4 353 hatten bloße Randverzierungen in Form von Monomachien des üblichen Streifentypus angenommen, wogegen aber Robert, Arch. Marchen, und Mayer 267

sogar von manchen Zügen dieser Gigantomachie eine schärfere und sinnlichere Vorstellung gewinnen, als sie uns für die Amazonenschlacht der Außenseite die späten und mangelhaften Marmorkopien je zu vermitteln vermögen, da uns, wenn nicht alles täuscht, gleichzeitige und stilreine Auszüge des Originals erhalten sind. Man hat längst erkannt, daß die berühmte Amphora aus Melos im Louvre (Furtwängler-Reichhold, Vasenmalerei Taf. 96. 97), das fragmentierte Vasenbild aus Ruvo in Neapel (Mon. d. J. IX Taf. 6; Overbeck, Zeus, Atlas Taf. V 3; Furtwängler-Reichhold Text II Abb. 72—75; Österreich. Jahreshefte X 1907, 256 f.) und eine Pelike aus Tanagra (Ephem. arch. 1883 Taf. 7) eine Gruppe bilden, die eine große Zahl ihrer Motive aus der einen monumentalen Quelle schöpft; nach der Ansicht von Riezler, Der Parthenon und die Vasenmalerei (Diss. München 1907) 12, 2 wäre die stilistische Übereinstimmung dieser drei Gefäße so groß, daß sie alle aus derselben Hand kommen müßten, was nun freilich nicht überzeugend ist. Aber einzelne Figuren wiederholen sich in so stereotyper Fassung auf allen Exemplaren, daß man mit Bestimmtheit eine gemeinsame Vorlage voraussetzen muß. Am auffälligsten ist vielleicht die Gleichheit des nach rechts reitenden Dioskuren auf den beiden Vasen aus Melos und aus Tanagra; abgesehen von geringfügigen Variationen ist es tatsächlich dieselbe Figur: die Haltung des Reiters und die Bewegung des rechten Armes, der die Lanze zückt, ist auf beiden Vasen die gleiche; sogar die Neigung der Waffe, die an der nämlichen Stelle Hals und Körper des Kämpfers überschneidet. Dasselbe gilt von dem rücklings zu Boden gestürzten Gegner, der den fellbehangenen linken Arm abwehrend hochstreckt, so daß das Pferd des Angreifers scheut und sich bäumt; genau entspricht sich die Stellung der Beine: auf der Louvre-Vase ist das rechte in verkehrter Ansicht gezeichnet; dies Ungeschick erklärt sich nur aus einem gedankenlosen und ganz mechanischen Arbeiten. Der Gegner des Zeus auf der Louvre-Vase — die Aristophanes-Schale (Vasenmalerei Taf. 127), wo wir ihm ebenfalls begegnen, tauft ihn Porphyrion — kehrt unverändert wieder auf dem Neapler Fragment; die merkwürdige Profilansicht des aufwärts blickenden, struppig behaarten Kopfes hat dem Maler hier wie dort sichtlich Schwierigkeiten gemacht. Auch die tanagräische Vase hat die Figur übernommen, nur trägt hier der linke schützende Arm statt des flatternden Panterfells einen Rundschild, und auch mit Schwert und Lanze hat sich der Wilde bewehrt. Gerade diese kleinen Änderungen zeigen, wie der Maler der

sehr berechtigte ästhetische Bedenken anfuhren. Dafur daß figürliche Bilder zum Schmuck des inneren Schildrandes verwendet worden waren, wird man schwerlich Belege finden. Der Vorrat von Ornamenten, der fur diesen Teil der Waffe in Betracht fallt, ist reich, aber es ist eben immer nur Ornamentik. s. Greger, Schildformen und Schildschmuck 48 ff.

tanagraischen Vase — sie ist das jüngste Exemplar der drei — die Abhängigkeit etwas zu verschleiern sucht; die Figur des blitzeschleudernden Zeus ist bei ihm in die eines jugendlichen Kriegers verwandelt, allein die Übereinstimmung bleibt dann doch so groß, daß sogar Drapierung und Wurf des Mantels bis in Einzelheiten hinein sich decken. Die Bilder sind alle ganz durchtränkt mit dem starken Saft der Parthenonkunst, stecken voll von »phidiasischer« Art: von jener Liebe zur großartigen Bewegung und zur prächtigen Erscheinung, zum rauschenden Linienfluß und zum heißen Temperament. Man darf es doch für sehr wahrscheinlich halten, daß gerade die Gigantomachie am Schilde der Parthenos die entscheidende Anregung gegeben hat, wie öfters schon vermutet worden ist [1]). Wenn sich auch dies Denkmal nicht mit zwingenden Gründen als unmittelbare Quelle für die Malereien erweisen läßt (vorsichtiger äußern sich über das Verhältnis Riezler 12 und Winnefeld 230), so wird das sonderbare Rundformat des Bildes auf dem Neapler Fragment doch immer wieder auf diese Vermutung führen; wenigstens gibt es für die stilisierte Darstellung des Himmelsgewölbes durch einen halbkreisförmigen Reifen von dieser Gestalt keine Analogien in der Vasenmalerei. Das Motiv, daß der aufsteigende Helios und die niedertauchende Selene den Vorgang flankieren müssen, kennen wir aus verschiedenen Schöpfungen pheidiasischer Zeit. Und wie es scheint, liefert das Neapler Bruchstück sogar in aller Form einen Quellennachweis: das Innere des vom Giganten Enkelados geführten Schildes ist ausgemalt mit einer Gigantomachie, und ganz unverkennbar ist die typische Figur des nach links in die Höhe stürmenden Zeusgegners, der den linken Arm mit dem fliegenden Fell vorstreckt, in der Rechten das Geschoß wiegt — die Gestalt ist sehr eindrucksvoll und bildet recht eigentlich das Leitmotiv der ganzen figurenreichen Komposition; die Vasenbilder aus Melos und aus Tanagra verwenden sie mehrmals. Wichtiger ist, daß die Gigantomachie der Vasenbilder in so vielen Dingen mit dem Amazonenkampf auf der Außenseite des pheidiasischen Schildes übereinstimmt. Freilich haben die einzelnen Figuren der erhaltenen Marmorrepliken mit den Typen des fünften Jahrhunderts doch nur noch eine sehr äußerliche Ähnlichkeit. Deutlich aber sind noch die allgemeinen Umrisse der klassischen Gruppenbildung, und ein Vergleich der Elemente auf den Marmorreliefs mit denjenigen der Vasengruppe lehrt, daß es sich tatsächlich um denselben Wortschatz handelt. Das Motiv, daß der Sieger, die gezückte Waffe in der Rechten stoßbereit, den gefallenen Gegner am Haar zurückreißt, für den Amazonenkampf durch

[1]) Kuhnert, Roschers Lexikon I 1659; Mayer, Giganten 269 und 353; Furtwängler, Meisterwerke 70 f.

das doppelte Zeugnis der Strangfordschen und der Lenormantschen Replik (Michaelis, Parthenon Taf. 15 Nr. 34 und 1 b) gesichert, ist zweimal wiederholt auf der Louvre-Vase: Hermes und Persephone mit ihren Gegnern. Die emporstürmende Amazone mit Schild und blanker Waffe (auf dem Strangfordschen Relief zweimal, über und rechts vom Gorgoneion) gleicht dem Hauptgiganten. Weitere Parallelen sind leicht zu finden; im allgemeinen sind es dieselben heftigen, gespreizten Bewegungen, welche den Raum nach allen Richtungen hin durchkreuzen. Schon Furtwängler hat diese weitgehende Verwandtschaft betont: »Die Figuren sind auf diesen Vasen wie auf dem Schilde auf welligem Terrain über- und nebeneinander geordnet, und der eigentümliche Schwung der Bewegungen, das sehr weite Ausschreiten, den einen Fuß auf eine Erhöhung Setzen, das Stürzen und Fallen, das Schwingen der Waffen, der Wechsel mit Rück- und Vorderansicht, all dies ist auf diesen Vasen wie auf dem Schilde gleich.«

Auch die Marmorrepliken des Parthenosschildes geben alle nur ein willkürliches Exzerpt der Komposition, durchaus kein getreues Abbild des Ganzen: auf dem Strangfordschen Fragment, das immerhin noch die genaueste Wiedergabe der Amazonenschlacht bedeutet, fechten die beiden Hauptkämpfer, Pheidias und Perikles, gegen die Luft, und nicht einmal ihre Stelle im Bilde ist gesichert, denn dieselbe Gruppe, die hier die Mitte der unteren Bildhälfte einnimmt, wird auf dem Schild der Lenormantschen Statuette ganz an den oberen Rand gerückt. In diesem Sinn, als freie Nachbildungen darf man auch einige Darstellungen der Gigantomachie heranziehen, die uns von der äußeren Form des pheidiasischen Werkes eine bestimmtere Vorstellung geben können. Eine Analogie zu den Kopien der Außenseite ist das leider arg mitgenommene Relief einer vermutlich in Rom gefundenen Eisenscheibe (im Berliner Antiquarium), worin Petersen, Röm. Mitteil. VIII 1893, 226 ff. einen Nachklang des pheidiasischen Werkes erkennt. Das runde Medaillon gibt eine Szene der Gigantomachie, die als Schildemblem auch in der Dichtung ihre Rolle spielt; s. Mayer 267; Petersen 234. Zeus als Sieger über drei Giganten; da diese alle rein menschlich gebildet sind, ist die Benützung einer hellenistischen Vorlage von vornherein unwahrscheinlich. Vielmehr zeigt das Gruppenbild die auffälligste Verwandtschaft sowohl mit den besprochenen Vasengemälden als mit den marmornen Repliken des Parthenosschildes. Der Gott ist der Zeus der Louvre-Vase, nur in anderer Richtung schreitend; zu seinen Füßen drängt sich die wilde Schar, die markante Figur des Hauptgegners in Rückansicht. Der zweite Gegner ist zu Boden gesunken, mit der Rechten, die das Schwert noch hält — so ist die von Gilliéron falsch verstandene, als Unterarm gezeichnete oxydierte Masse wohl zu ergänzen — sich

mühsam aufrecht haltend, am linken Arm den runden Schild hochhebend; der bärtige Kopf scheint behelmt zu sein, denn deutlich bemerkt man den Kontur des Nackenschirms. Und somit ist die Figur identisch mit dem zu Füßen des Zeus sitzenden Giganten auf der etruskischen Aschenkiste aus Perugia (Körte, Rilievi delle urne etrusche II Taf. I 1), welche, wenn man die wenigen Füllfiguren in Abrechnung zieht, dieselbe Überlieferung vertritt: auch in ihr wirkt das Wesentliche der klassischen Komposition noch nach. Fremdes hat sich eingeschlichen; einige der Giganten sind schlangenfüßig, wie es auf einem italischen Denkmal dieser Zeit nicht anders zu erwarten ist; allein die ganze Disposition des Hochbildes mit seinen drei Reihen von Kämpfern übereinander folgt der, soviel wir sehen, von Pheidias ausgegebenen Losung. Als zuverlässiges Hilfsmittel zur Rekonstruktion des Vorbildes ist ja nicht eines der genannten Denkmäler zu verwenden; wie die Marmorreliefs aus dem figurenreichen Gewimmel, das die Wölbung des Riesenschildes überzog, bloß Einzelheiten herausklauben und sie nach Belieben in ihr beschränktes Bildfeld fügen, so daß sich eine ganz neue und willkürliche Anordnung ergibt, so stehen auch die Gigantendarstellungen der Vasen mit jenem monumentalen Werk nur noch in losem Zusammenhang. Die Kopie des pheidiasischen Schildes, welche Timokles und Timarchides, die Söhne des Polykles, für ihr Kultbild der Athena Kranaia schufen, mag man als eine wirkliche Nachbildung (μίμημα sagt Pausanias X 34, 8) zu verstehen haben, und bei den stark klassizistischen Neigungen dieser Künstler wäre es durchaus verständlich; die Denkmäler, um die es sich hier handelt, waren es nicht, und sollten es nicht sein. Aber soviel läßt sich aus den stammelnden Berichten dieser Exzerpte freilich noch erkennen: in grandiosem Wirbel zog sich das Schlachtgewühl der Amazonenkämpfe durch das mächtige Rund, und ganz entsprechend war auf der Innenseite die wogende Bewegung der Gruppen aus der Tiefe in die Höhe gelenkt, und umgekehrt. Das Gigantenheer macht Ernst mit dem Sturm; unten brechen die wilden Gesellen mit gewaltiger Anstrengung die wuchtigen Geschosse aus dem Fels; andere klettern empor und greifen an; nervige Fäuste schleudern Steine, brennendes Holz in die Höhe, nach der von den Olympiern verteidigten Götterburg. Getroffene Leiber, verlorene Waffen, zurückpolternde Felsblöcke füllen die Lücken in dem von zuckender Bewegung durchkreuzten Bild.

Durch das entschiedene Aufgeben einer zonenmäßigen Verteilung der Gruppen wurde die Darstellung in eine ganz neue Bahn gelenkt, und von dieser genialen Formulierung des Themas kam man in der Folge zunächst nicht mehr los. Es ist hier nicht unsere Aufgabe, zu untersuchen, wie die im vierten Jahrhundert und später im Kunsthandwerk beliebten Einzelkämpfe zwischen Gott und Gigant sich zu der klassischen

Schöpfung stellen; aber wo der Stoff einmal in größerem Zusammenhang aufgenommen wird, in umfangreichen Schlachtenbildern, folgt der Entwurf dem von Pheidias festgelegten Prinzip. Noch die Kampfgruppen, welche die pergamenischen Künstler des Attalos I. für die Akropolis von Athen geschaffen haben, sind als eine Übertragung des flächenhaften Hochbilds in plastische Form zu beurteilen, machen mit Bewußtsein und mit Absicht Anleihen bei jener berühmten Vorlage. Für das Gegenstück der attalischen Gigantomachie hat Habich, Die Amazonengruppe des attalischen Weihgeschenks (1896) mit treffenden Gründen die Abhängigkeit der wenigen Motive, die für uns noch faßbar sind, von der pheidiasischen Komposition auf der Außenseite des Parthenosschildes bewiesen. Die tote Amazone, welche rücklings auf dem Boden ausgestreckt, den Kopf auf die linke Seite gewendet, die starren Glieder auf die Erde breitet, ist, wie ein Vergleich mit der entsprechenden Figur sowohl auf der Lenormantschen als auf der Strangfordschen Schildreplik zeigt, ohne Änderungen übernommen; auch dort diente sie, wie im Rahmen des attalischen Weihgeschenks, zur Füllung des unteren Bildabschlusses, und bis in Einzelheiten — Lage der Arme, Anordnung des kurzen Rockes, Entblößung der rechten Brust — ist die Neapler Statuette eine Kopie der pheidiasischen Amazone. Die Gigantengruppe des attalischen Denkmals wird uns leider nur durch eine einzige sicher zugehörige Figur repräsentiert; allein dieser tote Wilde (in Neapel; Brunn-Bruckmann Taf. 482) ist so deutlich das Gegenstück der Amazone, daß wir für beide dieselbe formale Aufgabe anzunehmen haben: Gigantenkampf und Amazonenkampf entsprachen sich im Aufbau der Gruppen, waren als Pendants komponiert, so wie die beiden Schildseiten der Parthenos. Den erschlagenen Giganten finden wir auf den besprochenen Denkmälern, welche pheidiasische Motive verwerten, nur auf dem eisernen Diskos, und auch da ist er anders gelegt, aber vorauszusetzen ist eine ähnliche Figur für das Original ganz gewiß. Die Vermutung von Petersen (a. a. O. 232), die Figuren der rücklings ausgestreckten Erschlagenen seien aus einer vertikalen Flächenkomposition — Gemälde oder Relief — gleichsam in die horizontale Lage projiziert, hat sehr viel für sich; ihre Aufstellung im Rahmen des Statuenkomplexes auf der Akropolis läßt sich aber nur so denken, daß sie sehr tief plaziert gewesen sein müssen; sie sind berechnet von oben gesehen zu werden. Das zwingt uns, ganz beträchtliche Höhenunterschiede für die einzelnen Teile des Denkmals anzunehmen. Der gegen die Giganten kämpfende Dionysos stand oben auf der Burgmauer — anders würde man für die bekannte Anekdote (Plutarch, Antonius 60), daß die Statue des Gottes vom Sturm in das Theater am Südfuß der Akropolis geworfen worden sei, keine Erklärung finden. Man denkt sich also die Figuren der Gruppen

in verschiedenen Höhen angebracht; die Götter, oder einige von ihnen, ganz oben, als Silhouetten vor dem freien Himmel. Die Mauer der Akropolis war ja so hoch, daß man nicht drüber wegsah (Judeich, Topographie von Athen 194). Sie bildete auch den Hintergrund für die Mehrzahl der Statuen, die πρὸς τῷ τείχει gestellt waren (Pausanias I 25, 2); das Ganze wirkte wie ein Relief. Zu dieser Auffassung — sie vertritt jetzt auch Bienkowski, Die Darstellung der Gallier in der hellenistischen Kunst 64 — berechtigen uns durchaus die erhaltenen Reste; die Plinthen der Statuen sind ganz knapp bemessen und so schmal »daß sie sich von Plinthen von Giebelfiguren beinah nicht unterscheiden«. Die Figuren selbst sind durchweg auf eine bestimmte Ansicht berechnet, fügen sich in die Fläche und haben eine sehr geringe Tiefenausdehnung (höchstens $^1/_2$ m); und Reliefs sind es, welche uns den Vergleichsstoff für ihre Motive an die Hand geben. Ein Statuengemälde möchte man das Ganze nennen. Die kleine in Pergamon gefundene Gruppe »Befreiung des Prometheus durch Herakles« A. v. P. VII Taf. XXXVII und Beiblatt 25_1, wo die Figuren, zu voller Rundung ausgearbeitet, dicht an den felsigen Hintergrund gerückt, in verschiedener Höhe angebracht sind, bietet die glücklichste Parallele sowohl für die technische als für die künstlerische Seite des Problems: nicht anders möchte man sich den Gigantenkampf des attalischen Denkmals vorstellen; ein in Stufen komponiertes Hochbild. Dies und viele Dinge im einzelnen gehen auf Anregungen zurück, welche Lösungen der Flächenkunst, im wesentlichen aus einer schon recht fernen Periode brachten.

Man kann sich die Wirkung dieser Neuerung auf dem Gebiet der Bildkomposition nicht groß und einschneidend genug vorstellen; vom Gigantenkampf hatte die Phantasie nun ein festes Bild: ein Himmelsstürmen mußte es sein. Und nachdem die neue Darstellungsmöglichkeit gefunden war, war sie auch bald die einzig mögliche Form und der selbstverständliche Ausdruck geworden. Die nämliche Entwicklung vom Breitenformat zum Hochbild mit ausgesprochenen Vertikaltendenzen hat in der neueren Kunst ein ähnlicher Gegenstand durchgemacht: das Jüngste Gericht mit seinem Höllensturz der Verdammten. Auch hier war, als erst der monumentale Effekt der Massenbewegung, des Steigens und Fallens einmal erprobt war, eine Rückkehr zur früheren Fassung der Szenen ausgeschlossen, und die alten Vorstellungen von einem Strafgericht zu ebener Erde traten ganz zurück. In der Gigantomachie war der antiken Kunst eine ähnliche Aufgabe gestellt; und die überzeugende Antwort, welche die Epoche des Pheidias gab, war Schuld daran, daß dieser Stoff zunächst für längere Zeit aus dem Bildschatz der dekorativen Skulptur verschwand. Ihr standen ausschließlich Felder von e i n e r Figurenhöhe zur Verfügung: Friese und Giebel —

beiden war in älterer Zeit das Thema recht gewesen [1]). Jetzt, wo ihr durch die malerische Komposition auf großer Fläche eine ganz neue und großartige Gestalt geschenkt war, ließ sich die Gigantomachie im horizontalen Bildstreifen nicht mehr unterbringen; nur deshalb hat die monumentale Plastik der klassischen Periode den beliebten und reizvollen Stoff fallen lassen. Die Friese des vierten und dritten Jahrhunderts verwenden noch die üblichen Amazonenkämpfe und sonstigen Schlachtenszenen; das Ringen zwischen Göttern und Giganten lebt nur in Einzelheiten der Kleinkunst fort.

Und nun wird am Altar des Eumenes das Getümmel der Gigantomachie wieder in das längst überwundene Streifenformat des Frieses gezwängt. Man kann das nur als einen Rückschritt bezeichnen; und als einen bedenklichen, da er nicht ohne Folgen blieb. Eine veraltete Tradition lebt wieder auf, und der große Altar trägt die Schuld daran. Der Wirkungskreis seiner Kunst ist örtlich begrenzt; allein wo auf kleinasiatischem Boden in der Folge das Thema des Gigantenkampfes angeschlagen wird, nimmt man an dem so ungünstigen Friesrahmen keinen Anstoß mehr. Der Fries aus dem Athena-Heiligtum von Priene [2]) steht augenscheinlich unter dem Einfluß des wenig älteren pergamenischen Denkmals. Man hat sich früher (Newton, Overbeck) das zeitliche Verhältnis der beiden Werke anders vorgestellt; die Gigantomachie von Priene sollte eine »Hauptquelle für die pergamenischen Künstler« gewesen sein. Allein die stilistische Verwandtschaft mit den Reliefs vom Maussoleum zu Halikarnass, auf der diese Ansicht basierte, besteht gar nicht, vielmehr bewegen sich die Skulpturen von Priene durchaus im Fahrwasser des Altarbarocks. Die weitgehende Übereinstimmung hat Furtwängler, Archäolog. Zeitung XXXIX 1881, 307 ff. richtig hervorgehoben; seine Auffassung, daß das Relief von Priene »ein erster, fast gleichzeitiger Nachklang« des pergamenischen Altars sei, wird heute wohl allgemein geteilt (Wolters, Archäol. Jahrbuch I 1886, 63; Schrader 113). Wichtiger aber als die unverkennbaren Ähnlichkeiten einzelner Motive und stilistischer Details ist die entsprechende Gesamtanlage: auch in Priene ordnet sich das Ganze in einen Fries. Über seine dekorative Verwendung freilich läßt sich nichts Bestimmtes sagen; die Vermutung, daß die Basis des Kultbildes damit verkleidet gewesen sei

[1]) Giebel vom Schatzhaus der Megarer zu Olympia, vom peisistratischen Tempel auf der Akropolis zu Athen; Fries des »Knidier«-Schatzhauses zu Delphi, des Tempels zu Sunion; Metopen des Tempels F zu Selinunt und des Parthenon.

[2]) Die Relieffragmente, welche Pullan 1869 im Inneren des Tempels fand, jetzt im Brit. Museum: A. H. Smith, Catal. of Sculpt. II Nr. 1165—1176. Die nachträglich bei den deutschen Ausgrabungen hinzugefundenen Bruchstücke in Konstantinopel: Wiegand-Schrader, Priene 111 ff., wo die Literatur angegeben ist.

(Schrader), ist sehr ansprechend, und die Maße würden passen. An einen Altar dachte Kuhnert, Roschers Lexikon I 1668; jedenfalls war der Fries, da er sicher jünger ist als der Tempel, nicht in architektonischem Verband. Er muß niedrig angebracht gewesen sein, wie sein monumentales Vorbild, und so ist bei diesen Sockelskulpturen von Pergamon und Priene die Vorstellung des auf dem Boden kriechenden Gewurms noch lebendig und wirksam. Später wird der Vorwurf wieder in die Reihe jener Dinge aufgenommen, mit denen man die Dachfriese der Tempel schmückt. »Spätestens Mithradates' Zeit« würde nach Furtwängler, Intermezzi 41 die Gigantomachie des kleinen Hekatetempels von Lagina in Karien angehören (Bull. de corr. hell. XIX 1895 Taf. X—XV S. 235 ff.): das Ganze ist beinah wieder, was es zu Anfang war, ein Nebeneinander von Kämpferpaaren auf demselben Niveau. Vereinzelt wird noch der schüchterne Versuch gemacht, felsigen Boden und Höhenunterschiede zu betonen, aber mit recht matten Mitteln. Aus der Kaiserzeit sind uns von einem Fries mit Gigantenkämpfen aus Termessos in Lykien zwei stark bestoßene Stücke erhalten (Archäol. Zeitung XXXIX 1881, 157 ff.). Die pergamenischen Motive erscheinen hier abgeleiert und reizlos; und es wird gar nirgends der Versuch gemacht, den Stoff für die Einbuße, die ihm der Raumzwang gebracht, durch neue Losungen einigermaßen zu entschädigen. Mit der Gigantomachie der klassischen Zeit haben diese Szenen widerlicher Schlächterei nichts mehr gemein.

Vom pergamenischen Fries läßt sich das nun freilich gar nicht sagen; er sucht von der großartigen Bewegung heruberzuretten, so viel er kann. Es ist ein bestandiges Auf- und Abwogen der Komposition; das Bäumen der Wagenpferde, die schnellenden Kurven der starken Schlangenleiber gehen in kühnen Wellen durch den niedrigen Raum. Und wo irgend Gelegenheit ist, aus der nivellierenden Horizontale herauszukommen, entstehen reizvolle Motive. Die abgeschrägten Felder der Treppenwangen schleudern den Strom aus der Wagrechten heraus, und die Art, wie das Problem gelöst wird, erinnert geradezu an Bilder wie die pheidiasische Amazonomachie: hastig klettern die flüchtenden Giganten die Treppenstufen hinan (Taf. XXII. XXIII) — man vergleiche die Schildrepliken der Parthenos: Michaelis, Parthenon Taf. 15, 1 b und 34. Es ist eigentlich erstaunlich, wieviel vom Sturm und Drang der alten Hochbilder noch in diesem Friese steckt.

Allein in mancher Hinsicht hat hier der ungewohnte und gewiß als hochst lastig empfundene Raumzwang entscheidende Neuerungen und Änderungen veranlaßt. Seinetwegen mußte auf verschiedene Motive der klassischen Zeit verzichtet werden, weil sie sich mit der Bildform nicht vertrugen. Der Kampf von der Höhe herab konnte

nur mehr angedeutet werden; ganz wegfallen mußte das Fechten vom Pferd oder Wagen herunter, und gerade das hatte die Malerei der pheidiasischen Zeit mit Vorliebe dargestellt. Auf der Amphora im Louvre (Vasenmalerei Taf. 96. 97) kämpfen Poseidon und die Dioskuren vom Roß, Ares und Dionysos vom Wagen gegen den aus der Tiefe stürmenden Feind; auf einem Aryballos in Berlin (Festschrift für Benndorf Taf. I) fährt Dionysos auf seinem Greifenwagen den Giganten entgegen. Im vierten Jahrhundert wird für Monomachien ebenfalls noch der Reiterkampf verwendet, und die beiden bronzenen Phaleren aus der Krim (Petersburg, C. R. 1865 Taf. V 5. 6; S. 172 Stephani) zeigen den zu Pferde kämpfenden Poseidon in dem von der melischen Amphora her bekannten Typus; das ovale Hochformat dieser Metallreliefs eignete sich für das Schema besonders gut. Wieweit das attalische Weihgeschenk hier folgte, läßt sich nicht nachprüfen, aber daß einzelne Götter beritten waren, ist gar nicht unwahrscheinlich. Vielleicht kam der Kampf zwischen Gigant und berittenem Gott auch sonst in der Rundplastik vor; Pausanias erwähnt die statuarische Gruppe eines Poseidon zu Pferd im Gigantenkampf, im Kerameikos [1]). Reiterkämpfe möchte man für die attalische Gigantomachie schon deshalb annehmen, weil sie für die übrigen Gruppen erwiesen sind. Eine Anzahl von Berittenen muß die Gallierschlacht dieses Denkmals enthalten haben. Malmberg, Archäol. Jahrbuch I 1886, 214 hatte mit Recht neben griechischen Fußkämpfern auch solche zu Pferde erwartet, und mehrere der erhaltenen Gallierstatuetten verlangen als notwendige Ergänzung ein dicht davor sich bäumendes oder ein über sie wegsetzendes Roß. Bienkowski, Darstellung der Gallier 74 ff. macht in der Voraussetzung, daß auch die Figuren der Sieger in marmornen Nachbildungen erhalten sein dürften, auf Reiterbilder pergamenischen Stils aufmerksam, und es ist zuzugeben, daß die Statuette in Marbury Hall (Michaelis, Anc. Marbles 507 Nr. 15; Bienkowski 76 Fig. 88) sehr wohl zum attalischen Monument gehören könnte: Reiter (sicher ein Grieche, er trägt die Exomis; der Kopf ist ergänzt) und Roß zeigen alle Merkmale pergamenischer Kunst, und der energische Ruck, mit dem der Mann seinen Oberkörper herumwirft, um den niedergerittenen Gegner zu treffen, ist gerade die Bewegung, welche Kampfgruppen von der zerrenden Leidenschaftlichkeit der attalischen brauchen. Die Amazonengruppe dürfte nach der eindringenden Untersuchung von Habich a. a. O. 78 das Motiv der Amazone zu Pferd in mindestens drei Fassungen enthalten haben. Für die dritte

[1]) I 2, 4. Die Möglichkeit, daß die Gruppe später umgedeutet werden konnte, läßt allerdings an der Unanfechtbarkeit der Sache zweifeln. Zur Literatur über diese Streitfrage Hitzig-Blümner Pausanias I, 1 S. 130 f. und Mayer 390.

Gruppe wird es, da in der Marathonschlacht die Reiterei keine Rolle gespielt hatte, kurzer Hand abgewiesen (Habich 83); demgegenüber muß betont werden, daß die beiden Statuetten der sich duckenden Perser (im Vatikan und im Museum zu Aix) ohne berittene Gegner kaum denkbar sind. Das ganze attalische Denkmal arbeitet stark mit klassischem Gut; die attische Kunst hatte die Vorstellung aufgebracht, daß Götter gegen die Giganten reiten: man möchte einzelne Berittene voraussetzen auch für die attalische Gigantomachie [1]).

Und auffällig ist es schon, daß der große Fries den Kampf vom Pferde überhaupt nicht hat. Der Telephosfries bot für solchen Gruppenaufbau Platz genug: ein Luftraum von gut einem Drittel der Frieshöhe liegt als freie Zone über den Köpfen der aufrecht stehenden Figuren; ein im Sattel aufgerichteter Reiter (Taf. XXXV 1) findet noch volle Bewegungsfreiheit und holt weit und unbehindert aus zum Schlag. Im Gigantenfries, wo die Figuren mit dem Scheitel an den Rahmen stoßen, verbot sich jeder Versuch in dieser Richtung von selbst. Wenn Reiter angreifen (Kybele, Eos, Selene), so sprengen sie in gestrecktem Galopp zwischen den Paaren durch. Die Dioskuren, die sonst in der Gigantomachie öfters vertreten sind, aber stets beritten, scheinen hier zu fehlen (s. unten). Streitwagen kommen wohl vor, doch stehen die Kämpfer nicht oben [2]: Helios (Taf. IV) schleudert seine Fackel, während er mit dem einen Fuß noch auf dem Boden steht. Von Poseidon (Taf. XX) ist so wenig erhalten, daß man sich die Figur nicht mehr ergänzen kann, es sieht aus, als ob er auf dem Wagen stünde; aber sein Gespann ist auch von besonderer Art: Seepferde ziehen ihn durchs Wasser. Ares (Taf. XIII) ist vom Wagen abgesprungen und kämpft zu Fuß (Winnefeld 58), auch Zeus (Taf. XI). Ihn finden wir freilich so schon in der attischen Malerei; auf der Amphora im Louvre und auf der von Kieseritzky, Strena Helbigiana 161 publizierten Scherbe mit der Bestrafung des Lasios hält das von Nike gelenkte Gespann neben dem Gott. Aber die jüngere Kunst, die stürmischere Szenen liebt, läßt ihn gerne fahren. Auf der Petersburger Amphora aus Ruvo (Overbeck, Atlas Taf. V 4; Stephani, Vasensammlung der Ermitage Nr. 523) schießt Zeus von dem im Galopp daherrollenden Wagen herab, während Nike, die neben ihm auf dem Tritt steht, die Rosse lenkt. Die Figur des Zeus wiederholt

[1]) Kühnert, Roschers Lexikon I 1067 geht freilich zu weit: »Sehr wahrscheinlich war Attalos bei dem Kampfe (Galliergruppe) zugegen. Der König konnte aber nur zu Pferde oder zu Wagen dargestellt sein; demnach werden wir annehmen müssen, daß auch Zeus zu Wagen seine Feinde bekämpfte.«

[2]) Einmal (Taf. X) steht eine Figur (in der Robert, Hermes XLVI 1911, 245 wohl mit Recht Iris erkannt) aufrecht im Wagen; sie ist aber von geringerem Maßstab als die übrigen Figuren, was Winnefeld 128 zutreffend erklärt.

genau das Bild einer Kanne aus Canosa (1. Hall. Winckelmannsprogramm 1876); hier steht Hermes als Lenker neben ihm, und der Angriff gilt dem Typhon; stilistisch jedoch stehen sich diese beiden unteritalischen Vasen ganz nahe, und auch im Fehlerhaften berühren sie sich: das Nebeneinander der beiden Figuren auf so beschränktem Raum hindert und lähmt die Bewegung des Zeus, und man versteht hier, warum die attischen Vasenmaler der perikleischen Zeit von der Tradition abwichen und den Göttervater vom Wagen nahmen. Allein gerade die pergamenische Kunst hatte da eine neue Lösung gefunden: Zeus fährt allein auf seinem Viergespann über die niedergeworfenen Gegner hinweg. So auf dem Sardonyx des Athenion (Furtwängler, Gemmen Taf. LVII 2). Nach einer überzeugenden Vermutung Furtwänglers, Archäol. Jahrbuch III 1888, 215; IV 1889, 85 f. war der Gemmenschneider Athenion am Hofe des Eumenes II; auch die stilistische Ähnlichkeit mit der Gigantomachie des Altars spricht dafür. Und so wird einem durch diesen geschnittenen Stein nahegebracht, worauf die Künstler des Frieses Verzicht zu leisten hatten, wenn sie das majestätische Bild des Göttervaters auf seinem Viergespann ausschalten mußten. Die Darstellung der Gemme sprüht und ist voll Feuer: jäh scheuen die galoppierenden Rosse vor dem Gewürm empor, schießen in die Höhe, so daß ihre massigen Leiber das Bildfeld diagonal durchschneiden; die Beine wirbeln in der Luft, die Köpfe werfen sie wild und erregt zurück — und doch ist noch viel Raum zwischen ihnen und dem Rahmen, während im Fries die Mähne des abwärts gebogenen Halses oben anstößt. Und groß und machtvoll reckt sich die Gestalt des Zeus auf dem Wagen und holt mit gewaltigem Schwunge aus zum Wurf: es ist hier ein Bild voll packender Unmittelbarkeit zustande gekommen, wogegen die Gruppe des Frieses gequält und unfrei erscheint.

So ist diese Zeusgruppe — in ihrem mächtigen Linienaufruhr vielleicht trotzdem die künstlerisch bedeutendste im ganzen Fries — ein besonders augenfälliges Beispiel für den lästigen Konflikt, in welchen die großartige Vorstellung des Schöpfers mit der ungünstigen Bildform gerät. Der Gott, der in fieberndem Zorn die Schar seiner Feinde niederblitzt, steht auf den Vasen, auf dem Eisenmedaillon, auf der etruskischen Urne — und vermutlich auf dem Schild der Parthenos und im attalischen Denkmal der Akropolis — erhöht; die Giganten tief zu seinen Füßen, getroffen oder in ohnmächtiger Wehr. Die gleiche Idee liegt auch hier zugrunde, nur hat der Raumzwang des niedrigen Streifens ein kühn komponiertes Hochbild fast bis zur Isokephalie der einzelnen Figuren verzerrt: der Gott steht mitten drin im ordinären Handgemenge. Man sieht noch deutlich, die einzelnen Elemente des Bildes sind auf ein ganz anderes Verhältnis angelegt; die Haltung des Por-

phyrion scheint bedingt durch einen Angriff aus größerer Höhe, und die Bewegungsachsen der beiden Hauptkämpfer schießen aneinander vorbei, statt sich zu treffen — so wie die Figuren jetzt sich gegenüberstehen, lassen sie die Notwendigkeit ihrer Beziehungen vermissen. Der Fall steht nicht allein, ähnliche Verschiebungen lassen sich auch sonst bemerken, aber nirgends leidet der Aufbau so stark unter den äußeren Bedingungen wie hier. Der Sarkophag der Galleria delle statue (Robert, Sarkophag-Reliefs III Taf. XXVI Nr. 94) verwendet dasselbe Motiv des nach oben sich wehrenden Giganten; der kämpfende Gott ist nicht sichtbar, allein die Szene ist so ganz überzeugend und klar: die himmelstürmende Wut und das Aufwärtszischen des erregten Gewürms kommt bei dieser reinlichen Scheidung der Pläne weit besser zum Ausdruck.

II. Typik.

Einschneidender und wichtiger für die Anlage des Ganzen als die geringe Höhe des Bildfeldes ist seine ganz enorme horizontale Ausdehnung; der Fries hat eine Gesamtlänge von mehr als 120 m [1]) und ist in einer Weise mit Figuren vollgepfropft, für die es kaum ein Beispiel gibt. Die Friesreliefs des vierten Jahrhunderts haben eine ausgesprochene Vorliebe für Weiträumigkeit und ausladende Bewegung, und es ist überall viel Platz zwischen den Figuren: am Altar kämpft Mann an Mann. Um so erstaunlicher ist es, daß das ganze Sockelbild mit dem einen Thema bestritten wird. Später kommt man wieder ab davon und macht sich die Sache leichter: die Friese von Priene und Lagina sind viel kurzatmiger, die Gigantomachie wechselt mit anderen Stoffen. Der Inhalt des pergamenischen Frieses ist ein einheitliches Ganzes, ein wirkliches Gesamtbild, das auf jede Pause verzichtet, nirgends einen Abschnitt braucht; in einem Zug wird die ganze Geschichte erzählt. In überwaltigender Fülle drängen sich die Gestalten. Man fühlt kein Müdewerden der schaffenden Phantasie heraus, und eigentlich an keiner Stelle kommt beim Beschauer die Empfindung auf, als sei dem Bildner der Stoff ausgegangen.

Gegenüber der klaren Disposition der klassischen Zeit jedoch, welche den Fries übersichtlich gliedert und von der einzelnen Seite eines Denkmals verlangt, daß sie eine geschlossene Einheit darstelle und ein Bild für sich, muß hier auffallen, wie scheinbar ganz unordentlich die Füllung des umlaufenden Schmuckbandes ist. So als habe der Künstler die Herrschaft über die Massen verloren. Es liegt nicht an der Länge des Bildstreifens und an der Unzahl der Elemente allein, wenn

[1]) A. v. P. III 1. Der große Altar, der obere Markt von J. Schrammen S. 33.

sich keine optisch überzeugende Einteilung herauslesen läßt: der Fries ist nicht nach den sonst herrschenden Prinzipien disponiert. Es fehlt nicht an dem Willen dazu, da und dort kann man einen Anlauf konstatieren: die Reiter oder Gespanne, welche von der Ecke her in das Bildfeld sprengen — l. Ecke der S.-Seite (Kybele), l. Ecke der W.-Seite (Triton), r. Ecke der O.-Seite (Ares), r. Ecke der N.-Seite (Poseidon) — bilden jeweilen einen markanten Abschluß, und man weiß von älteren Beispielen her; wie außerordentlich fest gerade durch dieses Mittel das Gefüge der Komposition zusammengehalten wird. Allein es ist dann unerläßlich, daß die starke Beschwerung des seitlichen Abschlusses ihr entsprechendes Gegengewicht auf der anderen Seite erhält, und der sidonische Alexandersarkophag geht denn auch in der Symmetrie sehr weit. Am pergamenischen Altar sucht man vergebens nach einer auch nur annähernd ähnlichen Entsprechung, und die rechte Ecke der Südseite, wo die Bewegung der letzten Kämpfergruppe (Taf. VII) aus dem Bild hinausleitet, zeugt von einer merkwürdigen Gleichgültigkeit gegen die Gesetze der Bildgestaltung. Vollends innerhalb der einzelnen Friesfelder herrscht Anarchie, und jener Rhythmus in der Gruppen- und Figurenfolge, welche Brunn, Kleine Schriften II 483 ff. zu erkennen glaubte und als »Wechselwirkung zwischen der Säulenstellung [über dem Fries] und der Disposition der Figuren« erklären wollte, läßt sich, wie eine scharfe Nachprüfung (Winnefeld 232 f.) ergibt, mit der architektonischen Gliederung der krönenden Säulenhalle jedenfalls nicht in Einklang bringen. Der strenge Wechsel zwischen Hebung und Senkung existiert gar nicht; nicht in rhythmischer Folge reihen sich Figuren und Gruppen aneinander, sondern gedrängt und so, daß nur ja nirgends eine Leere entsteht. Wenn sich der Architekt etwas wirklich angelegen sein ließ, so war es das: jedes Sichvordrängen des bildnerischen Schmucks als selbständiges Element zu verhindern. Man vermeidet es aus diesem Grund, die Bildmitte irgendwie zu betonen; die Hauptgötter Zeus und Athena sind vom Zentrum der Ostseite abgerückt. Dem Gesamteffekt des baulichen Organismus ist die Reserve, welche der bildende Künstler hier übt, entschieden zugute gekommen; an rein dekorativem Wert kann sich dieser Fries mit jedem anderen der Antike messen.

Allein neben der Rücksicht auf die tektonische Aufgabe war es doch noch ein anderes Moment, welches dem Künstler die freie Entfaltung schöpferischer Anlagen verbot: die Erkenntnis nämlich, daß auf der einmal gegebenen Grundlage sich ein Bild nach vornehmlich künstlerischen Gesichtspunkten überhaupt nicht konstruieren ließ. Denn so wie hier, waren dem Schöpfer des plastischen Schmucks bisher noch niemals die Hände gebunden. Der Entwurf des Ganzen ist anderswo entstanden als in der Phantasie der ausführenden Künstler, und der

Behauptung von Klein, Geschichte der griechischen Kunst III 119: »Einheitlich ist auch der künstlerische Gesamtplan« — wird man nur bedingt zustimmen können: einheitlich ist die Anlage gewiß, und bis in alle Einzelheiten schon zum voraus überlegt; nur ist die ganze Idee als fertiges Programm erst dem ausführenden Organ übermittelt worden. Es steckt eine beträchtliche Arbeit in dieser Komposition — aber geleistet hat sie der gelehrte Stab des Eumenes (von einer »Gelehrtenkommission« hat man treffend gesprochen), und ein Künstler von heute würde schwerlich einem von fremder Hand gezeichneten Vorwurf so weit entgegenkommen können: hier ist kein freies Formen und Gestalten — der Franzose würde sagen: c'est de la littérature!

Die Frage nach den literarischen Quellen der pergamenischen Gigantomachie hat die Forschung seit dem Bekanntwerden der Skulpturen beschäftigt; denn die Tatsache, daß hier in weitgehendstem Maß gelehrte Hilfsmittel zu Rate gezogen sein mußten, ließ sich allein schon aus den beigefügten inschriftlichen Bezeichnungen der einzelnen Figuren herauslesen: denen hier eine ganz andere Bedeutung beizulegen ist als dem naiven Brauche der Vasenmalerei. Den naheliegenden Gedanken, daß den Altarkünstlern ihr mythologisches Wissen aus jener Darstellung, deren Niederschlag wir in der Bibliothek des Apollodoros besitzen, zugeführt worden sei, hatte *Puchstein* aufgenommen, und seine Untersuchung (Sitzungsberichte d. K. Preuß. Akad. d. Wiss. 1889, 323 ff.) kam zu dem Schluß, daß wirklich ein Abhängigkeitsverhältnis bestehe zwischen den Gigantomachiereliefs und jener aus Apollodor bekannten Sagenversion. Allein auf wie unsicherer Grundlage diese Annahme fußt, hat neuerdings Winnefeld 137 f. (vgl. 154) überzeugend dargetan. Und die letzte ausführliche Behandlung des Problems durch *Robert*, Hermes XLVI 1911, 217—249 (Die Götter in der pergamenischen Gigantomachie), die von einer erstaunlichen Beherrschung der mythologischen Literatur zeugt, hat die Apollodorische Fassung als Grundlage der pergamenischen Gigantomachie überhaupt ausgeschaltet und als die einzigen sicher benutzten Quellen, die für uns noch faßbar sind, Hesiod und Arat erwiesen. Daß die von Robert vorgeschlagene Deutung der Frieselemente im einzelnen noch Korrekturen erfahren dürfte, ist ohne weiteres klar und hat sich der Autor selbst auch nicht verhehlt; manches wird immer ein Rätsel bleiben — aber am Gesamtresultat wird man festhalten dürfen, und hier hat denn unser Verständnis der dem Fries zugrunde liegenden Generalidee eine wirklich große Förderung erfahren. Es darf jetzt als erwiesen gelten, daß die gesamte Götterwelt des Altars nach großen zusammenhangenden genealogischen Gruppen geordnet ist; und zwar finden wir das Ganze in der Weise disponiert,

daß für jede der drei Hauptgruppen (Olympier, Titanen, Sternbilder [1]) ungefähr das Feld einer ganzen Altarseite reserviert wird; und es ist Absicht, wenn fast jede der Reihen mit einem Ende auf das benachbarte Bildfeld übergreift, denn dadurch werden die Seiten des Denkmals miteinander verzahnt, und die Einheitlichkeit des Ganzen erhält so ihre besondere Betonung. Auch die Verteilung dieser drei Hauptgruppen auf die einzelnen Altarseiten scheint nicht auf Willkür des Künstlers zu basieren: auf die Nordseite sind die Personifikationen der Nacht und der Finsternis, diejenigen des Tags und des Lichtes dagegen auf die Sonnenseite verlegt. Die Gruppe der großen olympischen Götter nimmt die Ostseite des Altars ein, schmückt somit die Hauptfront des Denkmals; zugleich wird die wichtigste und vornehmste der genealogischen Göttergruppen so in die Mitte der ganzen Komposition gerückt und links und rechts von gleichlangen Friesteilen flankiert. Damit kommt ein schon in der Tempelkunst des fünften Jahrhunderts feststehendes Prinzip zur Geltung, welches in Friesdarstellungen den Göttern die Mitte zuweist und sie gleichmäßig umrahmt; wenn der gegebene Platz in der Regel die Ostfront des Baues ist, so erklärt sich das bekanntlich aus der Orientierung des Kulthauses, bei großen Altären (Winnefeld 139) aus dem Umstand, daß die Rückseite mit Treppenaufgang und Prothysis der Tempeltür zugekehrt sein muß. Beim pergamenischen Altar geht die Bewegung des Ganzen, nicht anders als beim Parthenonfries, von der Rückseite im Westen aus, und die Wogen schlagen an der gegenüberliegenden Hauptfassade zusammen. Man darf hier wohl eine Absicht des leitenden Redaktors vermuten: die Bilder der Rückseite stellen den Zuzug dar, der dem bedrängten Olymp vom Meer her und aus den Wäldern kommt; die Treppenwangen sind nach dem Programm die Ausgangspunkte der Frieskomposition, und die beiden Eckfiguren am westlichen Ende der Nord- und der Südseite, Poseidon und Kybele, die den Strom gleichmäßig in das breite Bett der Hauptbilder überleiten und als isoliert erfundene Gestalten — denn auch Poseidon kämpft nicht eigentlich — unverkennbar Pendants sein wollen, betonen diesen ideellen Zusammenhang nun auch formal sehr stark. Ein besonders wertvolles Resultat der Robertschen Untersuchung liegt in dem gelungenen Nachweis, daß sich die beiden Bildhälften der Treppenseite nicht nur äußerlich — in der Figurenzahl und in der auffälligen, weil sonst nirgends so durchgeführten, Responsion der kurzen Westfriese — sondern auch inhaltlich genau im Gleichgewicht halten: der Gruppe der

[1]) Die Deutung der um die königliche Frau mit dem schlangenumwundenen Gefäß (Nyx mit dem Sternbild des Hydros) versammelten Kämpfer als die Gestirne des nächtlichen Himmels halt Robert gegen die Einwande von G. Thiele, Antike Himmelsbilder 74 f. und Winnefeld 145 mit z. T. neuer und überzeugender Begründung aufrecht.

Meergottheiten auf der einen Flanke der Treppe entspricht ein gleich großes Aufgebot chthonischer Mächte auf der anderen. Der dionysische Thiasos ist eben doch viel starker vertreten, als es nach der bisherigen Annahme schien. Hermes war fälschlich an dieser Stelle eingeordnet worden: er gehört vielmehr zur Gruppe der Olympier im Osten. Dafür focht hier Silen mit, dem wir schon in Gigantomachien der klassischen Kunst begegnen. Es wäre in der Tat sonderbar, wenn der Altarfries gerade ein Element ausgeschaltet hätte, das dem Hellenismus so besonders lag - man hatte sich mit Recht über die geringe Rolle gewundert, die nach der früheren Erklarung dem dionysischen Trupp zufallen durfte [1]). Die Mitkämpferin des Dionysos (Taf. I) — bisher als »Rhea« gedeutet, was sie nach Roberts scharfsinnigem Einwurf nicht sein kann — muß ebenfalls dem bakchischen Kreise angehören; sie folgt dem Löwen, der auch sonst mit Dionysos zusammen in den Gigantenkampf eingreift, und wird den Thyrsos geschwungen haben, wie der Gott; Robert hält Nysa für das Wahrscheinlichste. Jedenfalls ist die Zugehörigkeit dieser Figur zum Thiasos durch ihre Gruppierung mit dem Löwen zweifellos, und es ergibt sich somit ein wirklich exakter Parallelismus der beiden Hälften auf der Rückseite des Altars.

Wieweit nun auch im einzelnen die Stellung der Figuren innerhalb der so begrenzten Friesteile durch das Programm bestimmt sein mochte, wird sich schwerlich feststellen lassen. Auf der Ostseite stellen die beiden Dreifigurengruppen Herakles-Zeus-Athena und Artemis-Leto-Apoll absichtlich Vater und Mutter zwischen die Kinder, und gewiß sind die beiden Kompositionen als gewollte Parallelen zu verstehen; aber für dergleichen Zusammenstellungen war kein gelehrter Beirat nötig. Auf der Südseite war die Reihenfolge Eos-Helios-Selene natürlich die gegebene, und so hätte der Künstler wohl auch von sich aus disponiert. Ein raffinierteres Arrangement könnte hinter der Verteilung der Sternbilder auf der Nordseite stecken; allein zu einem Entscheid läßt sich hier nicht gelangen, da die Deutung im einzelnen noch so schwankend ist. Die Gestalt der Nyx steht mitten inne im Sternengewimmel, und das ist für diese Personifikation der selbstverständliche Platz; im übrigen aber wird man Robert 244 Recht geben: »Daß diese lebendig gewordenen Phainomena bunt durcheinander gewürfelt sind, liegt in der Natur der Sache. In der Paradeaufstellung, in der sie am Firmament erscheinen, konnten sie doch nicht kampfen, und es handelt sich um keine Sternkarte, sondern um ein wildes Schlachtenbild.« An Versuchen, bei Darstellungen des Sternenhimmels die wissenschaftlich fundierten Tatsachen mit künstlerischer Auffassung und möglichster

[1]) Klein, Geschichte der griech. Kunst III 122.

Belebung der Figuren zu vereinigen, hat es z. B. in der Raumkunst der Renaissance nicht gefehlt — man vergleiche die gemalten »Sternenhimmel« in den Gewölben der Sakristei von S. Lorenzo und der Pazzi-Kapelle in S. Croce zu Florenz [1] — aber das sind, trotz des ganz Momentanen in der Darstellung des Einzelnen, doch handlungslose Situationsbilder, und eine richtige Dislozierung der Sternfiguren war hier durch die Bildform ermöglicht — der niedrige Streifen des Altarfrieses schloß eine solche sachgemäße Anordnung von vornherein ja aus.

Diese Erwägungen dürften genügen um festzustellen: daß die Komposition der Gigantomachie nicht als ein Akt freien künstlerischen Gestaltens und als selbständige Schöpfung bildnerischer Phantasie verstanden werden kann, sondern daß die Anordnung vielfach Zug für Zug diktiert ist von einem Organ, dem nicht der formale Ausdruck des Ganzen, die endgültige konkrete Fassung vor Augen schwebte, sondern der Ideengehalt. Das rein Gedankliche ist hier das Primäre, und die Arbeit des Künstlers bestand lediglich im Illustrieren des schriftlich fixierten Programms. Ein mühsames Umsetzen und Übersetzen einer unsinnlichen Vorstellung in räumliche Erscheinung und plastische Form. Und immer nur in der Bildung des Einzelnen kann es sich um wirklich künstlerische Konzeption gehandelt haben, um ein Schaffen aus dem Eigensten und aus sinnlicher Vorstellung heraus. Denn es ist nicht anzunehmen, daß sich die gelehrten Anweisungen für die Gestaltung des Einzelnen auf mehr als allgemeine Züge erstreckt haben werden: bei den Götterfiguren und Sternbildern höchstens auf die Attribute, also auf Äußerlichkeiten. Was die Bildung der Giganten betrifft, so überrascht hier zunächst allerdings ein Reichtum phantastischer Formen, für die es im Typenschatz der älteren Kunst an Vorbildern fehlt: abenteuerliche und abstruse Erscheinungen, wie sie gern dichterischer Fiktion entspringen. Aber man überschätzt doch wohl wieder den Einfluß der gelehrten Ratgeber, wenn man die Erfindung dieser echt barocken Mischgestalten auf literarische Anregungen zurückführen will und den Ursprung der phantastischen Bildungen in dem von den pergamenischen Künstlern benutzten Quellenmaterial sucht [2]. Bei der Ausstattung der Giganten waren die Künstler durch keinerlei Rücksichten auf literarische Tradition gebunden. Wohl sind auch hier sämtlichen Figuren Beischriften gegeben, aber sie sind nur zum Teil der gelehrten Literatur entnommen. In dem kleinen Bestand der

[1]) Brockhaus, Michelangelo und die Medici-Kapelle 26 ff., Abb. 8 und 9.

[2]) Gegen eine solche Auffassung wende e sich schon Trendelenburg, Archäol. Anzeiger 1898, 177; nur seine Behauptung, daß die Schilderung des Gigantenkampfes bei Horaz carm. II 19, 21 ff. durch die bekannte Gruppe des Löwengiganten vom Altar inspiriert worden sei (Anzeiger 1898, 127) dürfte schwerlich einen Verteidiger finden; Robert a. a. O. 222, 2.

zufällig erhaltenen Gigantennamen des Altars sind einzelne anscheinend frei erfunden (Winnefeld 154), aber auch was den Stempel mythologischer Echtheit trägt und aus der Überlieferung stammt, hat doch die Gestaltungskraft der Künstler schwerlich beeinflußt. In einzelnen Fällen hat man freilich geglaubt, auffällige Besonderheiten der Erscheinung aus der im Programm bereits gegebenen, feststehenden Nomenklatur ableiten zu können: das schon erwähnte Ungeheuer mit Kopf und Pranken eines Löwen (Taf. VI) hat man so zu erklären gesucht[1]). Mit welchem Recht sich hier der Löwe unter die Giganten mischt, ist allerdings völlig rätselhaft; aber die Lösung bringt nicht eine Umschau in der Mythologie, sondern sie ist auf ganz anderem Wege zu suchen, wie weiter unten gezeigt werden soll. – Im folgenden wird ausschließlich die Frage nach den bildlichen Hilfsmitteln der Altarkünstler genauer untersucht. Wieweit wird hier mit Reminiszenzen und sinnlichen Vorstellungen gearbeitet, die sich an andere, vielleicht recht fernliegende Zusammenhänge knüpfen? Und wo setzt eigenes schöpferisches Gestalten ein? Es wird sich dabei empfehlen, die beiden Elemente des mythologischen Stoffes zunächst gesondert zu betrachten, da die Bedingungen für die Wahl oder Erfindung der Typen bei Göttern und Giganten nicht dieselben sind.

1. Götter.

Die älteren Gigantomachien setzen die olympischen Zwölfgötter einer ungefähr gleich großen Zahl von Giganten gegenüber. Beim attalischen Denkmal lag es schon an der beschränkten Figurenzahl der einzelnen Gruppen — sie kamen nach der durchschnittlichen Schätzung (Overbeck, Plastik II⁴ 235; Habich, Amazonengruppe 81) mit 15 bis 20 Figuren aus — wenn der Künstler nicht weit zu suchen brauchte: Zeus und Athena waren sicher dargestellt, von Dionysos wissen wir es zufällig. Im pergamenischen Fries lassen sich (d. h. im erhaltenen Bestand; tatsächlich waren es ja auf beiden Seiten mehr) über fünfzig Giganten mit einer annähernd gleichen Zahl von Feinden ein. Es ist klar, daß für diese Zusammensetzung des Götterheeres der bisher gebräuchliche Vorrat von Typen schlechterdings nicht ausreichte, und daß hier an die Erfindungskraft des Schöpfers wirklich bedeutende Anforderungen gestellt worden sind. Die großen Götter freilich sind

[1]) Es wurde daran erinnert, daß die milesische Sage einen Giganten namens Λέων kennt (Anthol. Pal. VI 256): Conze, Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 1880, 176; Mayer, Giganten 188. Aber es ist ganz unwahrscheinlich, daß der pergamenische Löwengigant jener entlegenen Version zu verdanken sei; nach ihr ist Herakles sein Bezwinger — warum gibt man ihn nicht dem?

durchaus der Tradition und den bekannten klassischen Bildungen angepaßt und vielfach unverändert übernommen. Die Worte von Klein, Geschichte der griechischen Kunst III 122: »auch die der Kunst seit altersher geläufigen Göttertypen sind durchweg in neuem und frischem Geiste individualisiert, dem man nicht viel von der überkommenen Fassung anmerkt«, wird man nicht bedingungslos unterschreiben; die großzügige Mache täuscht leicht über den wirklichen Gehalt hinweg, die Bereicherung ist zum guten Teil sehr äußerlicher Art. Nur tut man unrecht, in diesem Eingehen auf die Überlieferung eine lässige Trägheit der pergamenischen Künstler zu sehen. Wohl ist es wahr, daß der Hellenismus auf dem Gebiet der Göttertypik überhaupt wenig Neues und Eigenes zu sagen hatte (Furtwängler, Meisterwerke 558, und schon Archäol. Zeitung XL 1882, 251); die »Götterideale« standen längst fertig da, und manchen der pergamenischen Figuren ist die Herkunft unverwischbar auf die Stirn geschrieben. Aber vielleicht liegt gerade in diesem konservativen Zug ein Beweis für jenes bewußte und absichtliche Anknüpfen an das Klassische; man reiht stolz und mit voller Betonung die berühmten Götterbilder unter die Kämpfer ein. An manchen Stellen jedenfalls sind die Anklänge an Altbekanntes so laut und stark, daß sie ganz offenbar gehört sein wollen.

Viel bemerkt worden ist die Übereinstimmung der *Athena* (Taf. XII, Abb. 1) mit der Göttin im Ostgiebel des Parthenon, wie wir sie aus dem Madrider Puteal kennen [1]). Die Zusammenhänge sind augenfällig, eine Vergleichung der Skulpturen zeigt eine sehr weitgehende Ähnlichkeit in der Gesamterscheinung und auch im Detail. Athena eilt in raschem Lauf nach rechts, den Kopf zurückgewendet; Gesicht und Helm sind beide Male zerstört, aber man sieht noch, daß die Bewegung genau die gleiche war. Der linke gebogene Arm trägt den Rundschild, der rechte ist nach der anderen Seite ausgestreckt. Der vorwärts stürmende Körper legt sich in der Diagonale nach rechts: als dringe er mühsam an gegen den Wind, der mit den Enden des tiefen Chitonüberfalles spielt und die Falten des langen Rockes in mächtigen Bauschen rückwärts treibt. Das Gewand, das dicht unter der Brust gegürtet und von einer kragenartigen Ägis mit Gorgoneion in der Mitte bedeckt ist, entspricht sich in Kontur und Faltenwurf vielfach bis ins Einzelnste hinein. Aber mehr noch ist es das Allgemein-Pheidiasische, was die Verwandtschaft der beiden Figuren so groß erscheinen läßt: die Heftigkeit der Bewegung, das weite und stürmische Ausschreiten, die lebhafte Drehung des Kopfes, das wilde Rauschen des Gewands — das Jähe, fast Harte und Eckige

[1]) Collignon, Pergame 88; Mayer, Giganten 380; Prandtl, Archäol. Jahrbuch XXI 1906, 35; Winnefeld 235. — Das Madrider Puteal: v. Schneider, Geburt der Athena Taf. I; Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen Nr. 1725, danach Abb. 2.

in der ganzen Linienführung: lauter Dinge, die auf die folgende Entwicklung der Kunst stark und nachhaltig eingewirkt haben. Die Bilder der Athena nehmen nun häufig dies großartige Pathos an: selbst da, wo es die Situation nicht erfordert, wo es zu ihr vielleicht gar nicht paßt. Der ältere Pallastypus gibt das einfache Gradausstürmen in den Kampf; seit dem Ausgang des fünften Jahrhunderts wird jene komplizierte Bewegung mit Drehung des Halses und dadurch bedingtem reicheren Achsenspiel beliebt, wie sie zum erstenmal die Göttin der Parthenongiebel entfaltet: denn auch die Athena des Westgiebels war ähnlich

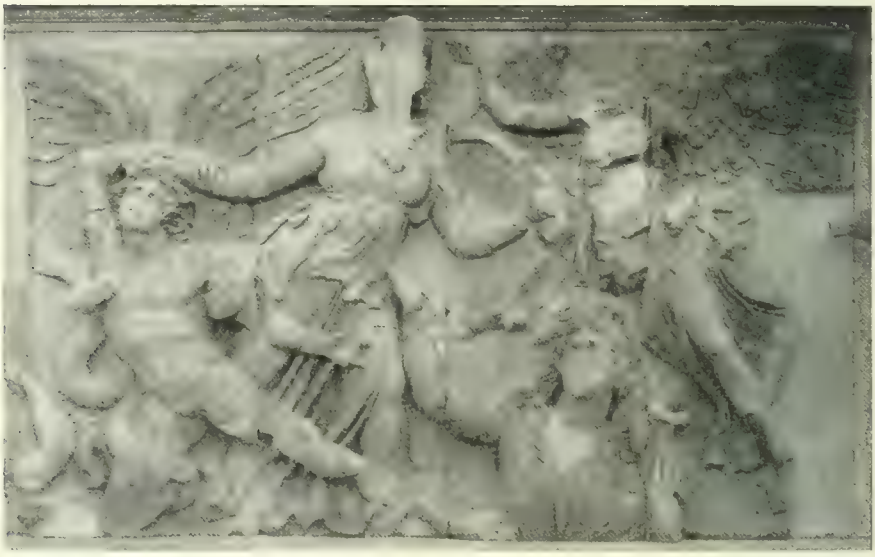


Abb. 1.

bewegt, nur im Gegensinn. Etwas von dieser Leidenschaftlichkeit steckt den in lebhaftem Schreiten begriffenen Athenafiguren der jüngeren Kunst allen im Blut; und es ist zweifellos, daß an die Spitze der Reihe eben der Typus der Parthenongiebel gehört, seitdem das Madrider Puteal wirklich als eine Wiederholung der Hauptgruppe im Ostgiebel gelten darf. Früher ließ sich im Original einer Athenastatue des Kapitolinischen Museums (Helbig, Führer[2] Nr. 513; Clarac 462 A 858 A; Annali 1864 Taf. Q) das Urbild der ganzen Serie vermuten — oder in einer anderen, verloren gegangenen Schöpfung des fünften Jahrhunderts, die dann (so Robert, Archaol. Märchen 188) auch die Figur des pergamenischen Frieses beeinflußt hätte. Den Stil der vatikanischen Statue hat Overbeck allerdings völlig mißverstanden, wenn er sie zusammen mit dem Apoll von Belvedere und der Artemis von Versailles eine Gruppe

bilden läßt [1] — ihre Formensprache klingt sehr anders als diejenige des vierten Jahrhunderts, ist wesentlich altertümlicher —, doch scheint es mir zweifelhaft, ob wir in dieser römischen Skulptur überhaupt die Kopie eines klassischen Originals vor uns haben, und nicht vielmehr eine jener zahlreichen Weiterbildungen des vom Parthenon her bekannten Motivs [2]. Die Figur in einen größeren Zusammenhang zu

Abb. 2.

setzen, scheint überhaupt nicht geboten: »die Göttin eilt in den Kampf, indem sie heftig nach rechts voranschreitet, den Kopf jedoch rückwärts wendet, wo wir uns ihr Heeresgefolge zu denken haben« (Furtwängler).

---

[1]) Berichte der Sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1867, 121 und Geschichte der griech. Plastik 4 II 378 ff. Dagegen Helbig a. a. O. und Furtwängler, Vasenmalerei II 53.

[2]) In Einzelheiten verrät sich der Geschmack der Spätzeit, z. B. im Umkrempeln des Ägisrandes, was ein hellenistisches Motiv ist; s. Furtwängler, Gemmen II 253. Ähnlich an der Athena des Altars.

Vielleicht ist auch da noch zuviel hineininterpretiert; die Vorstellung der allgegenwartigen Göttin der Schlachten hat den Künstler gerade diesen Ausdruck unruhiger Beweglichkeit wählen lassen. An einen bestimmten Moment braucht man nicht zu denken; noch viel weniger bei den zahlreichen Darstellungen in Kleinplastik und Malerei, welche diesen Typus festhalten. Es ist freilich auffällig, wenn auf einem attischen Urkundenrelief aus der Mitte des vierten Jahrhunderts [1]) der betende Stifter neben der Göttin steht, die lebhaft ausschreitend, das Gesicht abgewandt, sich wie eine Replik des vatikanischen Statuentypus ausnimmt, und auch dafür gehalten wurde. Die heftige Bewegung der Göttin ist im Rahmen des Votivreliefs in der Tat sonderbar und im Typenschatz dieser Denkmälerklasse auch wohl ohne Beispiel. Robert erblickt hier ein Weihgeschenk für einen Sieg im Fackellauf — aber ob der stabartig lange Gegenstand mit dem verdickten Ende, welchen die Göttin in der Rechten schwingt, wirklich eine Fackel ist? Athena erscheint hier einfach in der Gestalt, wie sie die attische Kunst des vierten Jahrhunderts überhaupt beherrscht; sie begegnet da in den verschiedensten Situationen so, und die Erinnerung an die eigentliche Herkunft des Motivs ist vielfach ganz verwischt. Das bekannte Bild der Petersburger Hydria mit dem Streit zwischen Poseidon und Athena (C. R. 1872 Taf. I; Wiener Vorlegebl. VII Taf. IX) muß freilich für eine doch recht genaue Wiederholung der Mittelgruppe im Parthenon-Westgiebel gelten, wie Robert, Hermes XVI 1881, 60 ff. mit Recht betont. Die Carreysche Zeichnung und das Wenige, was uns von der Gestalt der Athena heute noch erhalten ist [2]), zeigen daß es der Vasenmaler wirklich aufs Kopieren anlegt. Auch auf attischen Münzen finden sich bekanntlich deutliche und beabsichtigte Anklänge an die Giebelgruppe.

Daneben jedoch gehen zahlreiche Lösungen einher, welche sich das Schema der Parthenonfigur zu eigen machen, aber nur das Äußerlichste, und die Bewegung hat einen ganz anderen Sinn. Die Athena-Statuette aus Epidauros [3]) steht mit der Figur des Westgiebels nur noch in einem ganz losen Zusammenhang; wohl begegnen wir jenem machtvollen Schreitmotiv auch hier, aber das ist ja längst Gemeingut geworden. Ebensowenig bedeutet die andere in Epidauros gefundene Statuette einer im Sturmschritt nach rechts laufenden und sich umblickenden Athena [4]) die treue Wiederholung eines Werkes der monu-

[1]) Schöne, Griech. Reliefs Taf. XXII Nr. 95; Wiener Vorlegeblätter Serie VIII Taf. XI 7 Helbig a. a. O. Fig. 25; Friederichs-Wolters Nr. 1176.

[2]) Michaelis, Parthenon Taf. 8 L; mit dem Bruchstück des Kopfes Athen. Mitteil. XXXIII 1908 Taf. IV.

[3]) Kavvadias, Katalog Nr. 275; Athen. Mitteil. XI 1886, 319; Ephemeris arch. 1886 Taf. XII; Harrison, Mythology and Monuments of ancient Athens 443 Fig. 46.

[4]) Kavvadias Nr. 274; Ephemeris a. a. O.; Harrison 392 Fig. 23.

mentalen Kunst; daß sie sich mit der Kultstatue einer Athena Hygieia nicht vertragen würde, hat man längst eingesehen (Wolters, Athen. Mitteil. XVI 1891, 165). Die Figur ist isoliert auch wohl verständlich — »die Göttin ist hier vielleicht einfach als Helferin in der Not herbeieilend gedacht« (Furtwängler, Meisterwerke 670) — und die Anlehnung an den Typus der Athena im Ostgiebel des Parthenon ist wiederum nur äußerlich, wenn sie auch unverkennbar ist. Das Besondere des Motivs hat sich bald so sehr verflüchtigt, das Schema ist derart verallgemeinert worden, daß sich die Figur mit all ihrer stürmischen Kraft nun auch in Kompositionen mit neuem und eigenartigem Inhalt fügen ließ. Auf der prächtigen Kertscher Pelike mit Darstellungen aus eleusinischem Kreis (Vasenmalerei Taf. 70) erscheint Athena genau in der Haltung der Göttin aus dem Westgiebel: sie eilt in raschem Lauf dorthin, wo die aus der Tiefe steigende Erdgöttin dem Hermes eben den kleinen Iakchos übergibt; sie selbst will den Knaben in Empfang nehmen. Aber aus dem Umstand, daß die Göttin im Lauf sich umblickt, nach der Seite, wo die anderen Götter sind, hat man ganz irrigen Schluß gezogen: als suche Athena den Vorgang links zu verbergen. Wiederum hat Furtwängler, Vasenmalerei II 53 das Richtige gesehen: »Ihr Motiv ist ein statuarisches, das dem Maler für die Mitte des Bildes paßte, und es bedeutet nichts als ganz allgemein ein schützendes Herbeieilen der Göttin.« Daß das Vorbild jene vatikanische Statue gewesen sei, wie Furtwängler glaubt, ist aus den oben genannten Gründen nicht recht wahrscheinlich. Vielmehr deckt sich die Erscheinung völlig mit derjenigen der Athena im Westgiebel: was schon Petersen, Kunst des Pheidias 200 hervorgehoben, Robert, Archäol. Märchen 188 zu Unrecht beanstandet hat. In einer Komposition, die so ausgiebig mit statuarischen Motiven operiert, wie es dies Vasengemälde tut [1]), hat eine solche Reminiszenz nichts Auffälliges. Der Maler hat versucht, die Figur der Athena wirklich in die Handlung eingreifen zu lassen, indem sie ihren Arm wie schützend hinter dem sich vorbeugenden Hermes und dem Kinde ausstrecken muß, aber schon räumlich will sich keine Gruppe daraus ergeben, und man fühlt, es ist ein Mosaik.

Und nun ist es interessant zu verfolgen, wie im weiteren Verlauf diese Einzelfigur doch in eine Gruppe einbezogen wird, wie man der in

[1]) Es sind ausschließlich Typen des vierten Jahrhunderts, wie Furtwängler gezeigt hat — sämtliche Figuren dieses jeder Handlung entbehrenden Situationsbildes haben ihre Vorlagen in der großen Plastik der praxitelischen Epoche. Einzig die eilende Athena stammt aus der älteren Kunst, schon deshalb ist ihre Erscheinung auffällig. Gerade das spricht aber auch gegen die von Robert so warm befurwortete Einheitlichkeit der Komposition; es ist durchaus kein Werk aus einem Guß, und die Zurückführung auf ein Werk des fünften Jahrhunderts erledigt sich von selbst.

leidenschaftlicher Erregung ausschreitenden Athena einen Gegner vor die Füße rückt: das Parthenon-Motiv wird verwertet für den Gigantenkampf, schon im vierten Jahrhundert. Das Relief einer bronzenen Spiegelkapsel im Museo Kircheriano[1] schildert, wie Athena den schlangenfüßigen Enkelados ersticht. Der erschreckt zurückfahrende Gigant hebt den rechten Arm mit der Waffe über den Kopf, um den linken ist ein Tierfell gewickelt; die Göttin stürmt hinter ihm vorbei und holt mit der Lanze aus zum Stoß. In ähnlich wuchtiger Weise sticht schon in der Gigantomachie der Louvre-Vase Athena auf ihren zu Boden gesunkenen Gegner ein; allein während der Vasenmaler die Göttin angreifend dem Giganten entgegeneilen läßt und so das damals so beliebte Motiv des weiten Ausschreitens geschickt in die Kampfszene bringt, hält sich das Bild der Spiegelkapsel mit einer bemerkenswerten Genauigkeit an die Lösung des Parthenon-Westgiebels. Die Ähnlichkeit der Hauptfigur mit derjenigen des Giebels hat schon Kuhnert (bei Roscher I 1665) hervorgehoben. Entsprechungen im einzelnen — so die Art, wie die schmale Ägis die linke Brust umrahmt, und der Zug der Falten in der oberen Gewandpartie — erlauben hier von einer sehr weitgehenden Benutzung der Vorlage zu sprechen —, auch der lange Überfall des Chitons muß dort so lebhaft flatternd bewegt gewesen sein, wie aus Carreys Zeichnung und aus der Analogie des Madrider Puteals hervorgeht. Aber auch die Haltung des Gegners, das weite Zurücklehnen ist vorgebildet im Bewegungsmotiv des kämpfenden Poseidon im Westgiebel, und die Gruppierung der beiden Figuren überhaupt. Der Vergleich mit der Giebelgruppe enthebt uns, wie mir scheint, der Aufgabe, dem Wandern des Schemas schrittweise nachzugehn: hier handelt es sich um ein bedingungsloses Nachahmen; die beiden Figuren sind nur näher zusammengeschoben, an der Gruppierung selber ist fast nichts verändert. Natürlich ist das kleine Relief nicht die originale Fassung dieser Gigantomachie-Szene; der Umstand, daß sich die Gruppe fast genau gleich auch sonst in der Kleinkunst dieser Epoche findet, läßt an ein Gemälde als Vorlage denken. Wir können die Spuren dieser Schöpfung verfolgen bis in die augusteische Kunst hinein[2]. Zeitlich nahe steht aber der Spiegelkapsel eine Tonform aus Girgenti (Röm. Mitteil. XII 1897 Taf. XI 1. S. 207f.) mit dem gleichen Bild. Es handelt sich bei dieser Gruppe der Athena mit dem Giganten offenbar nur um einen Ausschnitt aus einem umfangreichen Ganzen, da sich ganz ent-

[1] Helbig, Führer[2] Nr. 1407; abgeb. Journal of Hell. Stud. IV 1883, 90; Roschers Lexikon I 1666 Fig. 5; Reinach, Répert. II 297, 5.

[2]) Furtwängler, Gemmen Taf. XXXVII 35, vgl. Bd. II 179. Der Typus kommt in mehreren Exemplaren vor.

sprechende weitere Gruppen einer Gigantomachie auf gleichartigen und zeitlich wie stilistisch nächst verwandten Monumenten finden [1]).

Die nächste Phase der Entwicklung geht einen Schritt weiter in der Richtung auf wirklichen Zusammenschluß der Gruppe hin: Athena legt Hand an den Gegner. Die kleinen paarweise auftretenden Tonmedaillons von unteritalischen Prachtamphoren oder Reliefvasen [2]) haben die Szene zwischen Athena und Enkelados in zwei verschiedenen Fassungen. Typus a wäre nach Mayer »als Pendant zu b notdürftig zusammengestellt«; mir scheint im Gegenteil die Gruppe eine ganz natürliche Fortbildung des im vorigen betrachteten Schemas zu sein: wohl hält hier die Göttin in ihrem stürmischen Lauf inne, wendet sich ganz ihrem Gegner zu, und die Haltung des Schildes ist eine andere; aber die Figur des Giganten erinnert zu lebhaft an diejenige der genannten Komposition, und die Zusammenhänge lassen sich nicht verkennen. Das Gegenstück Typus b aber gibt ein Neues: die Göttin packt ihren schlangenfüßigen Gegner, um ihm den tödlichen Stoß zu versetzen; der Gigant wehrt sich mit beiden Händen, indem er die Angreiferin fernzuhalten sucht und mit aller Macht wegstrebt, aber Athena hat ihn ganz in der Hand und tritt mit beiden Füßen auf das linke Schlangenbein. Man hat auf ganz ähnliche Gruppierungen des Altarfrieses hingewiesen; die frappanteste Analogie bildet die Gruppe der sog. Parthenos (Taf. XVI) mit ihrem Gegner: hier ist die Bewegung des Giganten ganz gleich, das linke Schlangenbein, das vom Fuß der Göttin auf den Boden gepreßt wird, ist in voller Länge, kriechend dargestellt; der erhobene rechte Arm geht in starker Biegung nach hinten und muß nach dem vorgestreckten Unterarm der Göttin gegriffen haben, während die Linke gegen das linke Knie der Athena stieß. Weniger in formaler, aber um so mehr in inhaltlicher Beziehung ladet dies Tonrelief zum Vergleich mit der Athenagruppe des Altares ein; das Zurückzerren des fortstrebenden, hier ebenfalls geflügelten Gegners ist zwar ein sonst geläufiges, für Athena aber — wenigstens in dieser Form — bisher nicht bekanntes Motiv. Die Figur des Giganten entspricht, trotzdem die Extremitäten hier rein menschliche sind, derjenigen auf dem Tonrelief genau. Auch hier das weite Ausstrecken des linken Arms, während die Rechte sich matt auf den Arm der Siegerin legt. Nur diese nimmt im Fries eine ganz andere Stellung an, dreht sich mit einem Ruck nach

[1]) Vgl. den bronzenen Klappspiegel im Brit. Mus.: Catalogue of the Bronzes Taf XI Nr. 291, und als stilistische Parallelen die berühmten Siris-Bronzen (ebenda Taf. VIII S. 39).

[2]) Verzeichnis bei Heydemann, 1. Hall. Winckelmannsprogramm 1876 S. 11 f.; wiederholt bei Mayer 397 f.; vgl. Roscher I 1665. Abbildungen: Mon. d. I. V 12; Overbeck, Atlas V 7 a. b; Müller-Wieseler, Denkmäler d. alten Kunst II 849; Roscher Fig. 6.

der entgegengesetzten Seite, und aus dem Zupacken und Zerren wird hier ein starkes und leidenschaftliches Davonstürmen und Mitfortziehen. Es ist klar, daß trotz dieser Diskrepanz die beiden Lösungen nicht voneinander zu trennen sind, und durch die Ruveser Amphora mit den Medaillons wird die Erfindung dieser Athenagruppe ins vierte Jahrhundert hinaufdatiert; auch den Zug, daß die Schlange der Göttin sich am Kampf beteiligt, Arm und Bein des menschlich gebildeten Giganten umstrickt [1], hat der Fries aus jener Quelle, welche die Gigantomachie-Darstellungen dieser Tarentiner Keramik gespeist hat.

Der pergamenische Altar leitet das Gruppenbild wieder in die Bahnen der klassischen Tradition der Parthenonkunst zurück; die Figur der Athena ist, wie oben gezeigt wurde, eine ziemlich getreue Wiederholung der Göttin im Ostgiebel, hat von dem Wesentlichen der Erscheinung jedenfalls mehr bewahrt als alles, was vorher in mehr oder weniger engen Beziehungen zu den Giebelskulpturen steht. Aber mehr als das: auch ihre Umgebung ist konstruiert in einer Weise, welche den Einfluß der Giebelbilder offenkundig macht. »Die Komposition der Hauptgruppe mit Zeus und Athena klingt in den herrschenden Linien der Göttergestalten an die Mittelgruppe im Westgiebel des Parthenon an« (Winnefeld 235). Daß tatsächlich jene klassische Schöpfung der Erinnerung der pergamenischen Künstler vorgeschwebt haben muß, beweist das dem Altar gleichzeitige, wahrscheinlich aus demselben Atelier hervorgegangene kleine Friesrelief mit Gigantomachie aus Pergamon (A. v. P. VII Beiblatt 39 Nr. 356), wo die beiden kämpfenden Gottheiten ohne trennendes Zwischenglied nebeneinander stehen, so daß das Divergieren der Bewegungsachsen besonders stark an die Giebelkomposition erinnert. Das Schema ist in neuem Sinne verwertet, um so auffälliger ist es, daß sich der Künstler noch so streng dran hält. Von einer Nachahmung des Altarfrieses kann man hier nicht reden — die Aktion der Athena ist völlig verschieden; man denkt sie sich so wie auf der Louvre-Vase, wo die Göttin sich stark vorbeugt und mit der Lanze sticht —, doch kompositionell haben die beiden pergamenischen Werke denselben Ursprung, und man sieht hier, wie die Künstler des Eumenes mit ihren klassischen Vorlagen wirtschaften [2].

Wir sind in dieser typengeschichtlichen Erörterung so ausführlich

[1] Typus a; daß wirklich die Burgschlange dargestellt sei, bestätigt Kuhnert a. a. O.

[2] Auf einer Metope des ilischen Athenatempels (Troja und Ilion, Beilage 51, 3) ist ebenfalls dargestellt, wie Athena den besiegten Giganten — hier ist er menschlich gebildet, ohne Flügel, mit Rundschild — an den Haaren fortschleppt. Also dieselbe Situation wie im Altarfries: »doch liegt die Übereinstimmung mehr im Stoff als in der Komposition; die Athenafigur kann besser wie als Erinnerung an die pergamenische Reliefgruppe als Nachklang der Athena aus dem Westgiebel des Parthenons erklärt werden« (Winnefeld ebenda 433).

gewesen, um an einem einzelnen Beispiel den Prozeß aufklären zu können, der sich in manchen Fällen nun ganz ähnlich darstellen dürfte: wie eine Schöpfung der attischen Kunst in allmählichem Wandel sich umformt, bis die klassizistischen Tendenzen der Altarkunst wieder auf die ursprüngliche Fassung zurückgreifen, und zwar mit betonter Absicht. Die Abhängigkeit des Frieses vom Parthenon ist schon durch die Übereinstimmung der Athena gesichert und läßt sich nun auch weiterhin beleuchten. Denn auch *Nike*, welche auf die Siegerin zuschwebt, um sie zu bekränzen, verdankt ihre Anwesenheit dem Vorgang des Ostgiebels; in einem Schlachtenbild, wo sonst alles ins Feuer muß, ist dieser Zug jedenfalls merkwürdig und erklärt sich nur aus monumentaler Tradition. Das Madrider Puteal, das uns die Mittelgruppe der Giebelkomposition bewahrt hat, zeigt, mit wie geringen Änderungen diese Figur in den Gigantenfries übernommen worden ist [1]: im Giebel fliegt sie der ausschreitenden Göttin nach, im Fries ihr entgegen; dort hält sie den Kranz hoch in beiden Händen, hier nur mit der Rechten, während die gesenkte Linke eine Palme oder dergleichen trägt (Winnefeld 56). Die pergamenische Nike ist im Verhältnis zur Umgebung viel größer als im Giebel, wo sie zur Füllung der Dreiecksspitze dienen muß, während ihr im Fries eine andere und bedeutendere Rolle zufällt: ihre schräg nach links geneigte Körperachse — es ist eine durchgehende Diagonale von der Fußspitze bis zum oberen Bildrand — legt sich der nach rechts stürmenden Athena entgegen; dadurch bleibt die Gruppe formal im Gleichgewicht, und der pyramidenförmige Aufbau gibt ihr etwas Festes und Geschlossenes. Die außerordentlich wirksame Symmetrie der Komposition wird unterstrichen durch die Flügelstellung der Nike: die Schwingen entfalten sich in voller Länge nach links und nach rechts — eine beabsichtigte Parallele zur Erscheinung des geflügelten Giganten auf der anderen Seite; das Puteal gibt die fliegende Nike im Profil, die Flügel gehen beide nach hinten. Im übrigen sind die Äußerlichkeiten beibehalten; Haartracht (die Göttin des Frieses hatte ebenfalls den Schopf hoch aufgebunden) und Kostüm sind überaus ähnlich: auch auf dem Puteal ist der lange Überfall des wehenden Chitons lebhaft nach beiden Seiten bewegt; am Chiton selber geht der Zug der Falten in einem Fluß bis zum Saum. Wie die Nikefiguren der hellenistischen und die Victorien der römischen Kunst den klassischen Typus des fünften Jahrhunderts nur wenig modifizieren und im einzelnen bereichern [2], so macht auch die Nike des Frieses keineswegs den Anspruch, eine neue Lösung geben zu wollen; auch sie betont nur, wie diese mit reicheren

[1] Sie hat überhaupt stark gewirkt, schon auf die Vasenmalerei zur Zeit des Pheidias; man vgl. z. B. den Krater Ephemeris arch. IV 1886 Taf. I.

[2] Studniczka, Die Siegesgöttin (Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum 1898) 395.

räumlichen Mitteln arbeitende Plastik in der Bildung der schwebenden Figur überall, mit besonderem Nachdruck den Kontrapost, indem der weit ausladenden Bewegung des rechten Arms das energische Vortreten des linken Beins entspricht, während der linke Arm stark zurückgenommen ist und das zurückgesetzte rechte Bein ganz in der Tiefe verschwindet. In ähnlicher Weise gewinnt der künstlerisch sehr viel bedeutendere Torso einer überlebensgroßen Nike, ebenfalls ein Werk der pergamenischen Königszeit (A. v. P. VII Taf. XIII Nr. 46), dem durch Paionios geschaffenen Typus der schwebenden Siegesgöttin neue und äußerst effektvolle malerische Reize ab; aber die Figur will verstanden sein

Abb. 3.

als die letzte imposante Krönung einer von der Klassik ausgehenden Entwicklungsreihe, nicht als der Anfang einer neuen [1]). Eine ganze Anzahl hellenistischer, im Machtbereich der pergamenischen Kunst entstandener Terrakotten, größtenteils aus Myrina (Typen-Katalog II S. 186 ff., ein Exemplar soll in Pergamon gefunden sein) variiert unausgesetzt dies klassische Flugmotiv, und die pergamenische Plastik der Königszeit hat es mehrfach auch in Marmor aufgenommen: Skulpturen Nr. 229—231; Athen. Mitteil. XXXV 1910, 496 f.

Schließlich entspricht auch die Figur des *Zeus* (Taf. XI, Abb. 3) in ihrer Bewegung dem Poseidon des Parthenongiebels. Freilich hat sich seit der pheidiasischen Zeit das Bild einer energischen Fechterauslage

[1]) Kekule v. Stradonitz, Griech. Skulptur [2] 334; Winter 72.

in voller Vorderansicht in den Götterkämpfen überhaupt eingebürgert, und ganz ähnlich bewegt finden wir Zeus selbst schon in der Gigantomachie des ausgehenden fünften Jahrhunderts. Der Maler der Louvre-Vase (Vasenmalerei Taf. 96) läßt den Gott in derselben Stellung fechten: einen großen Schritt zurücktretend und den Oberkörper hintenübergelegt, um dem Wurf die nötige Wucht zu geben; und den linken Arm hüllt, wie am Altar, der von der Schulter herabgleitende Mantel als eine massige Wolke ein; die freien Enden flattern im Wind, und ein tief herabhängender Zipfel schlägt dem Gott um die Beine. Auf der Berliner Aristophanes-Schale (Vasenmalerei Taf. 127) wirft sich der Gott auf seinen Gegner; aber die breite Entfaltung des mächtigen Körpers in ganzer Front läßt auch hier der Maler sich nicht entgehen, auch die zeichnerisch so wirkungsvolle Bewegung des über den vorgestreckten linken Arm gehängten flatternden Mantels nicht — die Figur wiederholt sich nahezu wörtlich im Poseidon des Innenbildes —; und da der Eisendiskos Röm. Mitteil. VII 1893, 226 dieselben Züge aufweist, so ist man versucht, diese eindrucksvolle Gestalt des Gottes mit dem Blitz der pheidiasischen Schildkomposition zuzuschreiben; selbst in der wüsten Darstellung der Aschenkiste aus Perugia (Urne etrusche II Taf. I 1) verrät sich die Mittelfigur der obersten Reihe, der schwertschwingende Gott, trotz der Verkleidung als eben dieser Zeus. Es gibt aber unter den jüngeren Wiederholungen des Typus doch auch sehr vortreffliche Beispiele [1]). Die nächste Bereicherung des Motivs bedeuten dann die beiden Pergamener Gigantomachiereliefs: dasjenige des Altars und die bereits erwähnte Friesplatte A. v. P. VII Beiblatt 39. Auf der letzteren hat der in den Kampf stürmende Zeus im Umriß völlig das alte Schema bewahrt; dagegen erfahrt hier das früher bescheiden ausgenutzte Motiv des bewegten Gewands die Steigerung ins Grandiose; der über den linken Arm gezogene Mantel rauscht um den ganzen Unterkörper des Gottes und deckt noch den Leichnam des erschlagenen Giganten zu. Der Zeus des Altarfrieses entfacht diese Bewegung der Stoffmasse zu einem gewaltigen Sturm; wie das Fahnentuch um die Stange, brandet und windet sich der Mantel um die Glieder des Gottes. Es ist aber mehr noch das Bedürfnis nach voluminöser Erscheinung und kompakter

[1]) In dem fragmentierten Medaillon einer Flachreliefschale (Pagenstecher, Calenische Reliefkeramik Taf. 6 Nr. 8 a) glaube ich in dem Gott, der auf seinen niedergesunkenen Gegner eindringt, auch wieder Zeus zu erkennen, denn die Waffe ist (nach der photographischen Abbildung zu schließen) deutlich ein Blitz und kann auch kaum etwas anderes sein; das um den l. Arm geschlungene, hinter dem Rücken in großartigem Bogen flatternde Tuch macht die Ähnlichkeit besonders mit dem Eisenrelief sehr augenfällig. Der Gott ist bärtig und bekränzt, wie auf den Vasen. Wenn Pagenstecher S. 26 in der Szene eine Amazonomachie vermutet, so dürfte er aus dem einzigen Überrest des unterliegenden Gegners doch vielleicht zuviel herauslesen; jedenfalls spricht die Figur des Siegers durchaus gegen diese Deutung.

Masse, was die jüngere Kunst veranlaßt hat, den nackten Körper des ausschreitenden Zeus in dieser Weise zu drapieren, und neben der majestatischen Gestalt des Altarfrieses sehen die älteren Darstellungen des blitzeschleudernden Zeus in der Tat dürftig aus. Die Kunst von Pergamon mag sich den Gott nun schon gar nicht mehr anders denken als so: den ganzen Unterkörper vom herabgleitenden Mantel bedeckt, und die Deutung der aus Pergamon stammenden kopflosen Einzelstatue im Berliner Museum (A. v. P. VII Taf. XXVII Nr. 112, danach Abb. 4) als Zeus ist darum so gut wie sicher. Die Figur ist entworfen in deutlicher Anlehnung an den Zeus des Altars; die breite Frontansicht, das lebhafte Ausschreiten, das Heben des rechten und das Vorstrecken des linken Arms finden wir vorgebildet im Fries. Nur ist die Bewegung in allem gemildert, und der Künstler hat, wie *Belger* in seiner trefflichen Würdigung der Statue [1]) gut bemerkt, »das Tempo vom Furioso zum Allegro, den Ausdruck vom Fortissimo zum Forte zu mäßigen gesucht«. Der Gott schreitet, im Fries stürmt er einher. »Im ganzen herrscht aber zwischen dem ruhigen Motive der Statue und der Ausführung in Gewand und Körper ein Widerspruch, den wir als den notwendigen Mangel dieses Herabschraubens im Tempo erklären.« Wenn man nämlich die Statue auch geradezu als Replik der Friesfigur gelten lassen mag, so ist doch ihre Bedeutung sichtlich eine andere, und als Γιγαντολέτης (so Farnell, Journ. of Hell. Stud. XI 1890, 190) läßt sie sich schwer verstehen; die erhobene Rechte hielt wohl eher das Szepter, und Zeus ist nicht im Gigantenkampf gedacht, sondern als Herrscher, in einer selbstbewußten Pose, wie sie ähnlich z. B. schon der Poseidon von Melos hat. Auch da werden die Beine durch den umgeschlungenen und oben eingerollten Mantel verhüllt, nur ist, entsprechend dem gemäßigten Schritt, der Stoff ruhig hängend gebildet, während bei der pergamenischen Statue die

Abb. 4.

[1]) Philolog. Wochenschrift 1881, 338 (fehlt im Literaturnachweis von Winter A. v. P. VII 130); ein feiner Vergleich der Statue mit dem Zeus des Frieses.

momentane Bewegung das Gewand ins Fließen bringt. Gerade das aber ist das Neue und Entscheidende; wenn Trendelenburg, Die Gigantomachie des pergamenischen Altars (1884) 2 den Mantelwurf, wie wir ihn beim Gott des Altars finden (»das weite Gewand, welches Unterkörper und Rücken bedeckend über die l. Schulter geworfen ist, von der herrlichen Brust aber nichts den Blicken des Beschauers entzieht«) als charakteristisch für die Zeusbilder schlechthin erklärt – seit Pheidias' olympischer Kultstatue, die freilich so drapiert war —, so verliert er den Unterschied zwischen einer ruhig thronenden Gestalt und einer lebhaft bewegten aus dem Auge. Erst in der Epoche Alexanders wird das Motiv des um den Unterkörper geschlungenen Mantels für Zeus im Kampfe gebräuchlich (vgl. die Prachtamphora aus Ruvo und die Oenochoe aus Canosa), was dann die pergamenische Kunst freilich zu einem ganz anderen Leben weckt. Und hier gibt sie einmal besonders deutlich zu verstehen, daß sie da, wo sie die vollen Register zieht, alles weit zu überbieten vermag, was der pheidiasischen Kunst an Kraft und Pathos zur Verfügung steht.

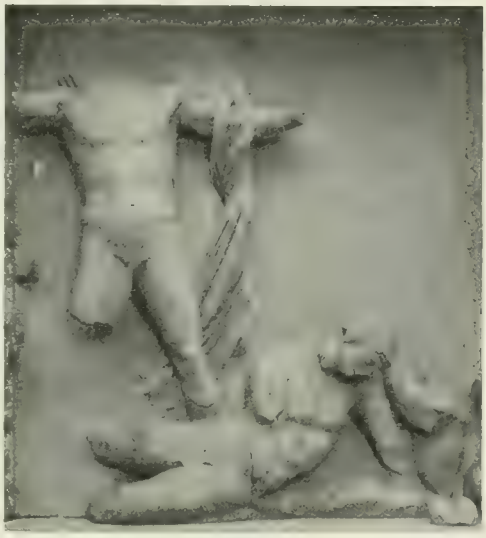


Abb. 5.

Gegenüber solchen Versuchen, die Ausdrucksfähigkeit klassischer Bildungen durch eine rauschende Virtuosität zu steigern, den ruhigen Linienfluß der alten Motive restlos aufzulösen in den zeitgemäßen Barock, fehlt es nun aber auch an gegenteiligen Beispielen nicht: wir sehen, wie die Altarkünstler einer klassischen Schöpfung zuliebe, die sie in ihre Komposition aufnehmen wollen und zwar so, daß sich die Provenienz nicht ganz verwischt, ihre Neigungen eindämmen und an sich halten. Am deutlichsten läßt sich das beobachten bei der Figur des Apollon (Taf. IX, Abb. 5), wo die »trotz aller stilistischen Unterschiede und trotz der Verschiedenheit des Motivs auffällige Übereinstimmung der Gesamterscheinung mit der Statue des Belvedere« schon mehrmals betont worden ist [1]). Die Ähnlichkeit ist ja auch zweifellos

[1]) Winnefeld 47; vgl. Overbeck, Kunstmythologie: Apollon (1889) 220.

sehr groß, aber zunächst wurde sie übertrieben, so von Furtwängler, Archäol. Zeitung XL 1882, 251 (der damals den Apoll von Belvedere noch für hellenistisch hielt). Später freilich (Meisterwerke 665, 3) hat er seine Ansicht völlig geändert: die Körperbildung des belvederischen Apoll habe er früher »ganz falscher Weise mit dem pergamenischen Apollo zusammengestellt. Bei genauerem Vergleich erkennt man den gewaltigen Unterschied beider; der Pergamener ist voll von Zügen eines gemeinen äußerlichen Naturalismus«. Dies Urteil von Furtwängler ist wieder viel zu scharf: gewiß ist in der Durchbildung des Nackten der stilistische Unterschied fühlbar, und doch läßt sich nicht verkennen, daß der pergamenische Künstler gerade dem körperlichen Ideal der Belvedere-Statue nahezukommen strebt. Man suche den ganzen Fries ab nach einem Jünglingskörper von so weichem und zartem Aussehen: gegenüber den anderen jugendlichen Gestalten fällt hier die merkwürdig diskrete Andeutung der Muskulatur auf, auch das fast völlige Fehlen des Schamhaars. Der quer über die Brust laufende Köcherriemen ist, wie beim Apoll von Belvedere, die einzige scharfe Linie. Allein es sind noch andere Dinge, welche der Statue verdankt werden, vor allem das Schreitmotiv: der Gott tut flüchtig einen großen Schritt vorwärts und zugleich nach seiner rechten Seite, während der Blick in anderer Richtung geht — die Drehung kommt im Fries gut zum Ausdruck in der Art, wie das herabhängende Tuch nachschleift —, und der gegen das Ziel gehaltene Bogen in der weit vorgestreckten linken Hand, trotzdem die Rechte eben anders beschäftigt ist. Der pergamenischen Figur fehlt der rechte Unterarm, doch ist die Bewegung klar: die Hand griff nach dem Pfeil im Köcher, von einem Finger scheint noch eine Ansatzspur vorhanden zu sein. Eine originelle Idee ist diese Änderung des Bewegungsmotivs nicht gewesen, das Langen nach dem Köcher war der Kunst geläufig und kam durchaus nicht selten vor. Hier ist das breite Auseinanderlegen der Arme der Reliefwirkung zugute gekommen. Auch das Schreiten hatte sich nach der Fläche zu richten: trotzdem der zurückgesetzte linke Fuß vom Körper des gefallenen Giganten verdeckt und auch der Unterschenkel in einer leisen Verkürzung gegeben wird, wirkt die ganze untere Partie der Figur gegenüber der Belvedere-Statue natürlich flächenhaft, ist wenig nach der Tiefe zu entwickelt, und das bewegliche Vor und Zurück der Rundfigur ist hier in ein etwas breitspuriges Nebeneinander verwandelt. Immerhin hat Overbeck nicht Unrecht, wenn er den pergamenischen Gott »seiner Größe und seiner fast ganz statuarischen Ausführung wegen« unter die Rundbilder stellt, denn von dem leisen Biegen und Drehen und von der Dreidimensionalität der Statue ist noch genug auch im Relief erhalten. Augenscheinlich haben wir eine Anlehnung an den Typus der Belvedere-Statue auch im Gewand zu sehen; in der

Art, wie die Chlamys über den ausgestreckten linken Arm geworfen ist. Diese Chlamys des vatikanischen Apoll ist schon für Kopistenzutat erklärt worden (Furtwängler, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. Handausgabe 2 701, allein die Annahme ist ganz unwahrscheinlich, denn es handelt sich um ein Motiv, das schon die Malerei des fünften Jahrhunderts verwendet (vgl. den Apoll der Gigantomachie-Amphora, Vasenmalerei Taf. 96). Auch auf dem Relief einer Calener Schale [1]) erscheint Apoll in entsprechender Haltung und Bewegung, und hier ist ebenfalls die Chlamys um den linken Arm geschlungen. Es ist dieselbe Situation, wie in der Gigantomachie; auch in der Erscheinung sind sich die Figuren zum Teil sehr ähnlich. Und doch irrt Pagenstecher, wenn er glaubt, der Apoll der Schale stamme vom Pergamener Altar. »Es fehlt ihm dort der Kopf und der rechte Arm, der zurückging, um einen Pfeil aus dem Köcher zu ziehen. Also nahm er genau die gleiche Stellung ein, wie auf unserem Relief. Das linke Bein vorgestreckt, das rechte zurück, den Bogen mit der Linken dem Giganten entgegenhaltend, so steht der Gott da. Das Gewand weht vom linken Arm herunter. Diese so enge Beziehung setzt die Entstehung der Schale — oder zunächst ihres Vorbildes — in die Zeit um 180«. Von einer Beziehung des Schalenreliefs auf die pergamenische Apollongruppe kann nun aber nach meiner Ansicht keine Rede sein, und die von Pagenstecher gezogenen chronologischen Schlüsse sind nicht haltbar. Die Übereinstimmung geht keineswegs so weit, daß sich von eigentlicher Nachahmung reden ließe, und auf die entscheidenden Diskrepanzen hat P. jedenfalls nicht hingewiesen: das Schreiten des Gottes auf dem Schalenrelief ist aber so völlig verschieden von jenem leisen und elastischen Gang des Apoll von Belvedere und des Pergamenischen — er stürmt in eiligem Lauf nach links, und der ganze Körper legt sich auf jene Seite, das ausschreitende Bein ist stark gebogen. Es ist jenes heftige Schreitmotiv, das besonders für die pheidiasische Epoche charakteristisch ist; den Unterschied zwischen diesem gespreizten Ausschreiten und demjenigen des Belvederischen Apoll hat Furtwängler, Meisterwerke 670 gut gekennzeichnet.

Es ist wahrscheinlich, daß beim Belvedere-Apoll die Umgestaltung eines älteren und altertümlicheren Typus wirklich vorliegt, wie sie Furtwängler sich denkt. Schon Overbeck, Apollon 220, hatte das vermutet, und er war zu der Ansicht gekommen, daß der Gott des Pergamener Altars diesem alten Typus näher stünde als der Belvederische, der aber aus jenem »ohne allen Zweifel zunächst entwickelt oder abgeleitet

[1]) Pagenstecher, Reliefkeramik Taf. 6 Nr. 9 a (S. 27 f.); P. deutet die Szene als Apolls Streit mit Idas um Marpessa, es müßte also der Ausschnitt aus einer größeren Komposition sein.

worden« sei. Am nächsten jedoch steht der Typik der klassischen Kunst das Calener Schalenbild, und vielleicht hat den Künstler derselben in der Tat die Erinnerung an ein Vorbild aus dieser Zeit geleitet, sicher nicht an dasjenige des großen Altars. Wenn dessen Apollonfigur in manchem einen altertümlicheren Eindruck macht als die bekannte Statue, so liegt das, wie oben gezeigt wurde, an den besonderen Bedingungen der Bildform, welche die stark räumlich bewegte Erscheinung des statuarischen Vorbildes in die Fläche zwang und so Änderungen veranlaßte, die mit Motiven einer viel älteren Kunst Ähnlichkeit haben. Es ist aber eine zufällige Ähnlichkeit, und man wird wohl bei der Überzeugung bleiben dürfen, daß das Bild jenes berühmten Werkes aus dem vierten Jahrhundert dem Altarkünstler vor Augen gestanden habe, als er die prächtige Gestalt seines jugendlichen Gottes schuf.

Es dürfte keine Mühe gekostet haben, das Motiv der Statue für den Gigantenfries zurecht zu machen; eignete es sich doch von Hause aus gerade für eine solche Szene. Interessant gestaltet sich die Sache da, wo neue Kämpfer ins Treffen geführt werden, oder — was an die Einbildungskraft der Künstler ja dieselben Anforderungen stellte — wo es galt, Götter, die zwar auch früher schon der Gigantomachie nicht ferngestanden, aber in ganz anderer Weise und in anderer Gestalt eingegriffen hatten, den veränderten Anschauungen des Hellenismus gemäß auszustalten. Das ist der Fall bei *Kybele*, der wir als Gegnerin der Giganten schon in der archaischen Kunst begegnen; der Fries des »Knidier«-Schatzhauses zu Delphi zeigt sie auf einem Löwengespann; im übrigen aber weicht die Figur nach Schema und Kostüm so wenig von den traditionellen Bildern wagenfahrender Gottheiten ab, daß es einige Mühe gekostet hat, ihre Bedeutung sicherzustellen [1]). Am Altar sitzt die Göttin (Taf. II, Abb. 6) in lässiger Haltung auf dem Rücken ihres Löwen, der in gewaltigen Sätzen dahin sprengt. Die Füße hat sie übereinander geschlagen; der Oberkörper ist in Vorderansicht, aber der Kopf dreht sich nach rechts, und der Blick ist auf das Kampfgetümmel gerichtet, in das sie ihr Tier nun trägt. Mit dem linken Arm lehnt sie sich an die Mähne des Löwen, und die (weggebrochene) Hand muß den Bogen gehalten haben (Winnefeld 19); denn mit der Rechten zieht sie eben einen Pfeil aus dem Köcher, der hinter der rechten Schulter hängt. Aber nicht nur dies Motiv im Rahmen der Gigantomachie, auch der Typus der auf dem Löwen sitzenden Göttin ist scheinbar neu. Furtwängler, Sammlung Sabouroff zu Taf. CXXXVII, findet das Reiten der Kybele auf dem Löwen erst in der späteren hellenistischen und römischen Kunst verbreitet, und in seinen Gemmen III 281 nimmt

[1] Karo, Athen. Mitteil. XXXIV 1909, 174.

er die Erfindung des Typus für Pergamon in Anspruch. Auch das ist möglich, da wir die Gruppe in der Plastik jedenfalls vorher nicht nachweisen können. Nur für eine Schöpfung der Altarkünstler dürfen wir das Motiv nicht etwa halten; wenigstens scheint mir eine Spur darauf hinzuweisen, daß auch hier ein ursprünglich isoliertes Bildwerk dem Gigantenkampf einverleibt worden sei.

Die Kybele des Gigantomachiereliefs von Priene [1]) erinnert zwar stark an die pergamenische Figur, und der rennende Löwe scheint, soviel von ihm erhalten ist, entsprechend bewegt zu sein. Allein das

Abb. 6.

Sitzen der Göttin ist ganz anders: ruhig, völlig en face, während sich der Körper der pergamenischen Kybele schrägüber legt; auf der linken Hand steht senkrecht das große Tympanon, wie so häufig bei den Kultbildern der Magna Mater. Eine aktive Teilnahme der Frau am Kampf, wie in Pergamon, ist hier darum ausgeschlossen. Die stilistische Würdigung der Figur, die Wolters, Archäol. Jahrbuch I 1886, 63 gegeben hat, besteht gewiß zurecht. »Die Bewegung ihrer Arme ist im Pergamenischen Fries ganz durch die Handlung des Bogenschießens motiviert, und angemessen motiviert; das Relief von Priene zeigt sie uns untätig auf ihrem Löwen, in der Rechten [Linken] statt des Bogens das Tam-

[1]) Rayet-Thomas, Milet et le golfe Latmique II Taf. XV 13; Overbeck, Plastik 4 II Fig. 217 g; A. H. Smith, Catalogue of Sculpt. in the Brit. Mus. II Nr. 1170.

burm, mit der Linken [Rechten] vermutlich statt des Pfeiles ihr Gewand fassend. Das ist doch offenbar das gedankenlose Abschwachen eines anderweitig frisch erfundenen und lebendig empfundenen Motivs. Der Eindruck, daß die Prienische Kybele das jüngere Werk sei[1]), wird durch die Art, wie die Göttin reitet, noch verstärkt. In Pergamon erscheint sie in jenem vornehmen, langgestreckten Sitz, der den griechischen Frauengestalten eine solche Würde verleiht; der Künstler folgte bei seiner Komposition nicht allein dem Behagen an diesen schönen Linien, sondern zugleich dem oben angedeuteten Streben, seine Gestalt möglichst in der Ebene zu zeichnen, sie für die Reliefkomposition zu stilisieren. Der Künstler von Priene hat seiner Göttin zwar eine etwas naturlichere Haltung gegeben, aber indem er den Körper deshalb ganz in Vorderansicht bildete, für den Schwung des Pergamenischen Vorbildes eine störende Unklarheit der Linien und Schwerfälligkeit der ganzen Gestalt eingetauscht.« — Wir haben die Stelle wörtlich wiedergegeben, weil die Bemerkung uber den kunstlerischen Wert der beiden Losungen durchaus richtig ist. Aber es bleibt die Frage: wenn der Fries von Priene die Idee (der in den Kampf reitenden Göttin) dem pergamenischen Altar verdankt — und daran wird man festzuhalten haben —, warum entstellt und verwirrt er dann das Motiv soweit, daß ein Zusammenhang der Reiterin mit dem Schlachtenbild überhaupt nicht mehr ersichtlich ist? Künstlerische Erwägungen der von Wolters gemeinten Art können hier kaum bestimmend gewesen sein. Und nicht als ein »gedankenloses Abschwächen eines anderweitig frisch erfundenen und lebendig empfundenen Motivs« möchte man die Prienische Fassung verstehen, sondern vielmehr als ein gedankenloses, weil bedingungsloses Einpassen einer als Einzelbild erfundenen und als solches für die vorliegende Situation ungeeigneten Figur in eine große Gesamtkomposition. Die Kybele der Gigantomachie von Priene scheint vielmehr an einem älteren originalen Typus festzuhalten, welchen der Altarkünstler zwar verwertet, aber sehr geschickt verändert hat.

Es ist nämlich auffällig, wie genau die Prienische Kybele mit den übrigen erhaltenen Darstellungen der auf dem Lowen reitenden Göttin übereinstimmt. Ganz besonders mit einer Statuette der Villa Panfili in Rom (Matz-Duhn I Nr. 902; abgeb. Clarac 396 Nr. 664 A): nicht nur im allgemeinen gleicht sich die Erscheinung von Tier und Göttin, sondern die Ähnlichkeit geht bis auf Details in Bewegung und Gewand; der um die Knie geschlungene Mantel mit dem links schlaff herunterhangenden Ende ist ganz so drapiert wie auf dem Priene-Relief. Und

[1]) Warum Salomon Reinach, Répertoire de reliefs I 229 dies zeitliche Verhältnis wieder in Zweifel zieht, weiß ich nicht.

hier haben wir das Hochziehen des Gewandes mit der erhobenen rechten Hand, welches Wolters vermutet hat, während die in der Ergänzung untätig herabhängende Linke ursprünglich vielleicht das Tympanon hielt. Die Ähnlichkeit der Statuette mit dem Priene-Relief kann nicht zufällig sein, aber eine Abhängigkeit der römischen Skulptur von dem letzteren ist ja auch nicht denkbar; sondern zugrunde liegt ein gemeinsames Vorbild, das auch noch andere Spuren hinterlassen hat. So auf einer frührömischen Glaspaste [1]), wo aber Kybele mit der erhobenen Rechten nicht den Mantelzipfel, sondern das Tympanon hält, während die Linke untätig im Schoße ruht. Sonst ist aber auch hier die Identität augenfällig; die welligen Strähnen, die vom Kopf auf beide Schultern fallen, sind nicht »geknotete Binden«, wie Furtwängler glaubt, sondern die langen Locken, welche die Göttin sowohl auf dem Relief von Priene wie in der Skulptur Panfili trägt. Einige Gemmen (Furtwängler, Geschnittene Steine Nr. 2382, 2839—2842, 8193, 8486) variieren das Motiv.

Wann und wo das Vorbild geschaffen wurde, können wir nicht ermitteln. Es ist möglich, daß hier die Malerei vorangegangen ist; von Nikomachos wissen wir aus Plinius XXXV 109, daß er »deum matrem in leone sedentem« gemalt hat. Für Rundplastik eignete sich das Motiv in dieser Form wenig, und die Statuette Panfili kommt auch ohne starke Stütze nicht aus. Sicher aber ist, daß die genannten Denkmäler, einschließlich des Priene-Reliefs, auf ein berühmtes Original zurückgehen, zum größten Teil natürlich indirekt; während die Neuerungen, die man an der Figur des pergamenischen Altars mit Recht bewundert, nur in einem einzigen Fall Anklang gefunden haben: auf einem Relief aus Pergamon (A. v. P. VII Taf. XL Nr. 406; Text 320, danach Abb. 7), das nach Winters Untersuchung der Regierungszeit von Eumenes II. angehört, dem Altar also gleichzeitig ist. In der linken Hälfte der einen Reliefplatte ist unten das Bild der auf ihrem Löwen nach rechts sprengenden Göttin angebracht. Es scheint noch nicht bemerkt worden zu sein, daß diese Reitergruppe eine Wiederholung derjenigen vom Gigantenfries ist. Im Beiwerk freilich wird die traditionelle Typik gewahrt: die Göttin stützt mit der erhobenen Rechten das Szepter, auf der Linken ruht das Tympanon, auf dem Kopf die hohe Mauerkrone, deren Fehlen im großen Fries gewiß nur der Raumzwang verschuldet hat — dagegen ist nun das Bewegungsmotiv der lässig und mit gekreuzten Füßen sitzenden deutlich dem Altarfries entnommen; besonders die Anlage des um die Knie geschlun-

[1]) Berlin Nr. 1438; Furtwängler, Geschnittene Steine Taf. 16, und Gemmen Taf. XXVII 18.

genen Mantels macht das ohne weiteres klar. Es liegt also hier der Versuch vor, die repräsentative Erscheinung eines älteren, sicher dem Kultapparat entnommenen Kybeleideals, wozu die Attribute gehören, mit der freieren und künstlerisch wertvolleren Lösung der Gigantomachie zu vereinigen, während der Prienische Künstler seiner Kybele fast ängstlich das Aussehen des Kultbildes zu wahren sucht. Der Altarkünstler dagegen hat einen kühnen, aber glücklichen Wurf

Abb. 7.

getan; er läßt sich nicht dreinreden von der Macht eines überlieferten Ideals; nur die Idee des Vorbildes läßt er gelten und setzt seine Göttin auf das reißende Tier. Aber sie hält nun geschmeidig Balance auf dem schwankenden Sitz: sie dreht und biegt ihren Körper und wendet den Kopf, und nichts erinnert mehr an die steife Vornehmheit der Kybele im Kult. Die Hand muß nach dem Pfeil im Köcher greifen, so wie es der Künstler auf Bildern der jagenden Artemis sah. Es ist durchaus nicht leicht, diesem Bild voll frischester Unmittelbarkeit seine komplizierte Entstehungsgeschichte anzusehen, und ohne Hilfe des Reliefs aus Priene würde es auch kaum mehr möglich sein. Hier aber ist der

Zusammenhang mit der Kultvorstellung noch nicht gelockert und gelöst, wie es am Altar der Fall ist; und man erkennt besonders an der Art, wie die Göttin auf dem Löwen sitzt, wie sie das Tympanon hält, daß Haltung und Bewegung der Reiterin zunächst einfach dem älteren Typus der feierlich auf ihrem Sessel thronenden Göttermutter entlehnt worden sind. Die Marmorstatuette aus dem Heiligtum der Kybele zu Priene (Wiegand und Schrader, Priene 171 Fig. 164) präsentiert uns diesen alten Typus in hellenistischer Umformung: ein breites Sitzen mit auseinandergestellten Beinen; um die Knie ist der Mantel geschlungen und lange Locken fallen auf Schultern und Brust. Auch die in Priene gefundenen Terrakottastatuetten der thronenden Kybele (ebenda 330 Fig. 366—368), welche im Prinzip das alte Schema festhalten, sind Kultbilder, obschon sie aus Privathäusern stammen. Dasselbe gilt für die in Pergamon zutage gekommenen marmornen Darstellungen der Göttermutter auf dem Thron, welche der Königszeit angehören (A. v. P. VII Nr. 241. 242); und dann haben wir die herrliche Kultstatue (ebenda Taf. XII Nr. 45), die trotz ihrem engen Anschluß an viel ältere Skulpturen (Winter 70) zeitlich mit den Altarreliefs zusammengehen muß. Der Vergleich der Kybele in der Gigantomachie mit dieser Statue, welche die letzte, aber nichts weniger als matte Ausgestaltung eines traditionellen Götterideals bedeutet, ist sehr lehrreich: der Künstler des Altars hat Äußerlichkeiten, die zur alten Vorstellung gehören, mitgenommen, aber etwas ganz Neues daraus gemacht; der Mantel, der den Schoß bedeckt, wird unter seinen Händen zu einem Motiv von fesselnder Anmut.

Nicht immer natürlich mochten die bekannten Typen der sakralen Kunst mit so flüssiger Eleganz dem bewegten Treiben des Schlachtenbilds sich anbequemen, wie es bei dieser Kybele gelungen ist. In weitaus den meisten Fällen mußten sich die Künstler damit begnügen, durch Attribute oder äußerliche Angleichung in Haar- oder Kleidertracht an die geläufigen Kultvorstellungen zu erinnern. So bei Hephaistos (Taf. XXII)[1]: der Gott erscheint im Kostüm bekannter Tempelbilder (s. Roschers Lexikon I 2, 2041 ff.; Reinach, Répertoire de la statuaire II 39 f., IV 26; Furtwängler, Meisterwerke 120; Helbig, Führer[2] I 50 f.), aber in lebhaftester Aktion. Einen sehr kühnen Versuch, die phantastische Erscheinung eines rein kultlichen Typus mit der Situation des Frieses in Einklang zu bringen, bedeutet die Figur der *Hekate* (Taf. VIII); zum erstenmal erscheint hier die dreigestaltige Göttin,

[1]) Die, wie mir scheint, richtige Deutung der früher Okeanos getauften Figur hat Robert, Hermes XLVI 1911, 218 f. gegeben. Ähnlich greift Hephaistos in den Kampf ein auf dem Friesfragment einer Gigantomachie im Magazzino Comunale in Rom (Helbig, Führer[2] Nr. 486 und 727).

wie wir sie sonst nur aus dem feierlich-starren Schema regungslos stehender Kultbilder oder Gemmen kennen, in kämpfender, zum erstenmal überhaupt in lebendig bewegter Haltung[1]. Der Anblick ist neu und überraschend. Die Lösung wird fast allgemein gerühmt, und jedenfalls ist sie originell, aber sehr glücklich kann man sie nicht nennen; s. Trendelenburg, Baumeisters Denkmäler II 1262. Die Figur als solche begegnet schon in älteren Darstellungen mit kämpfenden Göttinnen (Bienkowski, Gallier 97 Fig. 110; über die Datierung des Terrakottafrieses denke ich anders); die Anfügung der weiteren Gliedmaßen ist rein äußerlich und durchaus unklar.

Die hier gegebenen Analysen wollen einer systematischen Behandlung der im Altarfries verwendeten Göttertypen in keiner Weise vorgreifen. Die Arbeit wäre noch zu leisten und dürfte in einzelnen Fällen — ich denke besonders an *Artemis* (Taf. VIII) und *Ge* (Taf. XII) — zu interessanten Resultaten führen. Der Typus der *Aphrodite* (Taf. XIV) hat außerordentlich verwickelte, kunstgeschichtlich höchst lehrreiche Metamorphosen durchgemacht, wie ich an anderem Ort zu zeigen hoffe. Der Rahmen des Buches erlaubt ein Eingehen auf diese speziellen Probleme nicht. Es kam hier einzig darauf an, die verschiedenen Gesichtspunkte zu beleuchten, nach denen die weitschichtige Materie für eine methodische Untersuchung zu disponieren sein würde.

2. Giganten.

Es hat lange gedauert, bis die griechische Kunst die Mittel und den Mut fand, um die Giganten so zu verkörpern, wie sie in der Phantasie des Volkes lebten: als grimmige Unholde von abschreckendem Aussehen und von einer wilden Begehrlichkeit. Bis in die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts hinein ziehen die Götterfeinde in Tracht und Rüstung griechischer Hopliten in den Kampf; Beischriften, vereinzelte Attribute und eben die Tatsache, daß die Olympier in corpore immer nur mit den Söhnen der Ge handgemein werden, müssen erraten lassen, worum es sich handelt. Der Grund für diese ganz konventionelle Darstellungsart ist — das hat Koepp, Giganten in Waffenrüstung (Archäol. Jahrbuch II 1887, 265 ff.) sehr richtig ausgeführt — einzig in der Zähigkeit bildlicher Tradition zu suchen, nicht etwa in der Benützung von Quellen, die von der üblichen Auffassung ganz erheblich abweichen müßten. Denn eine Version, wonach das Gigantenheer gerüstet und nach Hoplitenbrauch bewaffnet aufgetreten wäre, hat niemals existiert. Der Grieche dachte sich jene gefahrlichen Geschöpfe der Sage von jeher so, wie die

[1]) Petersen, Archäol.-epigraph. Mitteil. aus Österreich V 1881, 82; Roscher I 2, 1908 f

Dichtung ihr Äußeres zu charakterisieren liebte: mit Felsen und Feuer kämpfen sie, Felle decken und schützen ihre Leiber. Die von Mayer a. a. O. 11 ff. vorgebrachten literarischen Belege für die Waffenrüstung der Giganten hat Koepp mit Glück widerlegt; und die attischen Komiker standen mit ihrer Vorstellung von den Giganten als ungeschlachten Gesellen der Wildnis sicher nicht allein. Die ungeheure Macht der einmal vorhandenen bildlichen Schemata, welche der archaischen Kunst den Stempel des Formelhaften, Gebundenen, der starren Konvention aufdrückt, hat hier — wie in so vielen analogen Fällen — lange Zeit verhindert, daß der Stoff zu seinem passenden bildlichen Ausdruck kam; das traditionelle Schema des Heroenkampfes mußte herhalten auch für diese ganz eigenartige Geschichte; so kommt es, daß die Niederlage der Giganten in der archaischen Kunst niemals wirklich augenfällig wird: es fehlt an einer festen Norm für solche Szenen. Ganz allmählich und zaghaft setzt sich in der bildenden Kunst die phantastische Erscheinung der Erdsöhne in ihr Recht; die Metamorphose vollzieht sich schrittweise, wie widerwillig legen die Kämpfer ihre Rüstung ab, ein Stück nach dem andern. Die Kunst der pheidiasischen Zeit bereitet den Übergang vor und versteht sich zu einem Kompromiß: manchem nackten Streiter von barbarischem Aussehen, mit verwildertem Haar und Bart, ist noch Helm und Schild gelassen. Die Schale von Aristophanes und Erginos, die Amphora aus Melos und die verwandten Vasengemälde vertreten diese Stufe der Entwicklung. Es sieht nicht so aus, als hätte plötzlich, etwa unter dem Druck starker dichterischer Wirkung, die neue Auffassung die alten Typen verdrängt, sondern es ist ein langsames Abbröckeln von einem morschgewordenen Bau, und das Neue kommt zunächst in unsicherem Umriß zum Vorschein. Erst um die Wende vom fünften zum vierten Jahrhundert sagt sich die bildliche Darstellung des Kampfes wirklich vom Schema los und schlägt neue Bahnen ein; der Gigant wird ein halbtierisches Mischwesen, seine unteren Extremitäten sind gewaltige Schlangen, die sich nun auch beteiligen am Kampf. Das erste Beispiel eines »Schlangenfüßlers« begegnet uns auf einem attischen Aryballos mit Goldschmuck im Berliner Antiquarium[1]): Dionysos fährt auf seinem Greifenwagen, den Thyrsos wie eine Lanze schwingend, gegen zwei jugendliche Giganten an, von welchen der eine noch vollkommen menschlich gebildet ist. Der andere dagegen bewegt sich gerade so wie die Pergamener auf geringelten Schlangenleibern von beträchtlicher Länge, die sich stark verjüngen und in Schlangenköpfe endigen; die Schuppen sind durch weiße Tupfen ver-

[1]) Winnefeld, Festschrift für Benndorf Taf. I S. 72 ff.; Ducati, Ausonia I 44 ff; Winnefeld, Friese 237.

deutlicht. Winnefeld hat aus einer treffenden Beobachtung den Schluß gezogen, daß uns in dem Vasenbild das Exzerpt aus einer größeren Komposition vorliegen müsse. Auf jeden Fall konstatieren wir hier die bemerkenswerte Tatsache, daß neben der neuen Bildung noch der ältere Typus des Menschengiganten weiterlebt. Und dies Nebeneinander bleibt nun auch in der Kleinkunst des vierten Jahrhunderts — größere Werke, welche den Stoff behandelten, haben wir bekanntlich aus dieser Periode nicht — die Regel: die oben besprochenen bronzenen Spiegelreliefs mit Einzelkämpfen zwischen Göttern und Giganten verwenden beide Typen; nicht anders die kleinen Tonmedaillons der unteritalischen Vasen, wo Schlangenfüßler und menschlich gebildete Giganten paarweise auf demselben Gefäß sich finden. Dieser Wechsel ist beabsichtigt und zielt auf erhöhte dekorative Wirkung (Kuhnert bei Roscher I 1666), genau so wie bei der Gigantomachie des Altars, die neben ihre Mischfiguren Männer in heroischer Nacktheit, zum Teil bewehrt mit Helm und Schild, aber auch Vollbewaffnete stellt. In diesem System der Abwechslung und Typenmischung berührt sich die Schilderung der ἄγρια φῦλα Γιγάντων am pergamenischen Altar mit derjenigen der vorhergehenden klassischen Periode — aber auch nur darin.

Man würde den Typenschatz des großen Frieses falsch beurteilen, wollte man in den Hopliten der Gigantomachie — der eine auf der Nordseite (Taf. XII) trägt volle Uniform — ein Residuum der veralteten Typik sehen; für Koepp 269 ist der behelmte Gegner der Artemis mit Schild und Waffen (Taf. VIII) »ein merkwürdiges Zeugnis von der Zähigkeit, mit der die griechische Kunst an ihren altüberlieferten Typen hing«. Allein es besteht doch ein beträchtlicher Unterschied zwischen den Typen des Altars und denjenigen der attischen Vasen schönen Stils, und die ersteren erinnern vollends in nichts mehr an jene längst aus dem Gesichtskreis verschwundenen Elemente der archaischen Kunst. Es ist wirklich nur Laune des Zufalls, wenn nun mit einem Male eine Lösung aufkommt, die scheinbar an die längst abgebrochene Tradition wieder anknüpft; denn tatsächlich weist die Erfindung der Kriegergestalten im Rahmen des Altarfrieses auf ganz anderen Ursprung hin. Das ist gerade das Charakteristische der pergamenischen Gigantenfiguren, und darin unterscheiden sie sich prinzipiell von denjenigen der Götterpartei, daß sie nicht bei klassischen Darstellungen des Gigantenkampfs Anleihen machen, oder doch nur indirekt. Die Künstler verlassen sich mehr auf ihre eigene Einbildungskraft, oder arbeiten mit den Errungenschaften ihrer unmittelbaren Vorgänger, wie noch gezeigt werden soll: und so spürt man denn, im Gegensatz zu den Götterbildern, die in den meisten Fällen auf klassische Typen zurückgehen, einen frischeren, lebendigeren Zug; und man wird auch zugeben müssen,

daß die Giganten weitaus das Beste und Originellste bedeuten, was der Fries an künstlerischen Werten hat. Das gilt nicht nur für die Phantastik der Mischgestalten, für die ja der Barock des Hellenismus besonders prädestiniert war, sondern im gleichen Maß für die rein menschliche Körperlichkeit der halb oder ganz Gewaffneten: denn auch hier ist vieles völlig neu.

Eine Anzahl von Figuren ist einfach aus zeitgenössischen Schlachtenbildern hierher versetzt, und die Künstler haben sich gar nicht erst die Mühe gegeben, diesen Kriegertypen ihr Menschlich-Soldatisches abzustreifen und ihnen den Charakter dämonischer Wildheit zu verleihen. Vielleicht absichtlich nicht; denn auch so viel läßt sich feststellen: die Tendenz nach »polyphoner Darstellung« (Klein) und Differenzierung erstreckt sich nicht auf das Äußere allein, und mit der Scheidung des Gigantenheeres in abstrus phantastische und menschliche Gestalten erschöpft sich der Wechsel keineswegs. Sondern es ist noch nach ganz anderen Gesichtspunkten abgestuft, und auch im Ethos des Gesamtbestandes werden verschiedene Töne angeschlagen: nicht alles ist auf Grausen und Schreck gestimmt, und neben Scheusälern von abschreckender Häßlichkeit und fürchterlicher Wildheit sind hier Figuren von sympathischer und oft geradezu schöner Erscheinung eingestellt, Jünglingskörper von einem vornehmen Ebenmaß, das sich neben der Herrlichkeit der Götter wohl sehen lassen darf. Und man spürt, daß der Künstler hier mit seinem Herzen ist und alles aufbietet, um auch diesen Gestalten mehr als nur die Aufmerksamkeit des Beschauers zuzulenken. Man hört selbst sentimentales Empfinden heraus. Es war der erste Eindruck beim Bekanntwerden des Frieses, daß hier ganz neue Gefühlswerte in den alten Sagenstoff geflossen seien [1]). So ist das Sterben der Giganten bisher noch nie erzählt worden. Da sehen wir ergriffen dem Schauspiel zu, wie einer knirschend, aber still verblutet; seufzend sinkt ein anderer zusammen, und es steht ihm im Gesicht geschrieben, wie hart den jungen Mann das Ende ankommt. Die Leichen, welche das Schlachtfeld decken,

[1]) Vortrag von E. Petersen am 16. Dezember 1880 im Österreichischen Museum: Literar. Beilage der »Montags-Revue« 1881 Nr. 4 S. 6: »Jene verschiedenen Formelemente der Giganten ... sind auch die Grundlage psychologischer Verschiedenheit. Nicht ausschließlich, aber doch vorwiegend sind die ganz oder vorwiegend menschlich gebildeten nicht bloß auch menschlich bewaffnet, sondern jugendlich und schön. Wie die älteren trotziger, wilder aussehen und mehr Furcht und Schrecken erregen wollen, so fordern die jüngeren Mitleid und Rührung. Diese Rührung erhält aber noch eine Beimischung des Romantischen, wenn wir die jugendlichen und schönen Giganten vorzüglich jüngeren Göttinnen entgegengestellt und augenscheinlich von der Schönheit der Göttinnen nicht unberührt, aber nur um so unerbittlicher von diesen vernichtet finden. Unmöglich ist es, dabei nicht zu gedenken, welche Rolle in alexandrinischen Gedichten, den Vorläufern des Romans, die Liebe, und zwar Liebe in modernem Sinne spielt.«

haben etwas von großartiger Tragik, und die starr ausgestreckten Leiber sind noch im Tode schön. Und dann wieder zuckender Schmerz, zerrende Angst: überall fährt der Tod in blühendes, prangendes Leben. Es ist gewiß, daß hier der Untergang der verwegenen Schar mit so düsteren Farben gemalt ist, daß sich weder in der bildnerischen, noch in der literarischen Schilderung der Gigantomachie der früheren Entwicklung etwas Ähnliches findet. Und doch klingt die Tonart jedem vertraut, der die sonstigen monumentalen Leistungen der pergamenischen Kunst übersieht. Die Siegesdenkmäler der älteren Schule haben den gleichen Stimmungsgehalt, und schon in der Triumphalplastik der attalischen Zeit hat die Achtung vor der feindlichen Tapferkeit das Schlachtenbild in dieselbe menschlich ergreifende Sphäre gezogen; wenigstens überbieten Schöpfungen wie der sterbende Gallier, der Gallier und sein Weib, und die Figuren vom großen Weihgeschenk des Attalos an Wucht und Unmittelbarkeit alles früher Geschaffene. Nun will zwar Kekule v. Stradonitz, Die griechische Skulptur ² 322 f. einen Einfluß der attalischen Denkmäler auf den Altarfries nicht gelten lassen. »Unmöglich läßt sich der Gigantenfries aus dem kapitolinischen Gallier und der Ludovisischen Gruppe oder aus den Figuren des attalischen Weihgeschenkes ableiten. Vielmehr liegen hier nicht nur zeitlich, sondern nach Art und Wesen durchaus verschiedene Schöpfungen vor... Sie verfolgen und erreichen in Gestalt und Form neue Ziele, aber sie stehen untereinander in keinem besonderen und engeren Zusammenhang«[1]). Dies alles zugegeben: man kann sagen, daß das Ethos, wie es uns in den attalischen Figuren zum erstenmal so stark und ergreifend sich nähert, der bildenden Kunst damals bereits in Fleisch und Blut übergegangen sei; auch wurde eine wirkliche Bekanntschaft der Altarkünstler mit den Werken ihrer Vorganger am Hof unmittelbaren Anschluß und eine direkte Benutzung jener Monumente noch keineswegs beweisen. Allein es läßt sich schlechterdings nicht verkennen, daß einzelne Elemente in der Gigantomachie des Altars geradezu dem Typenschatz der attalischen Denkmaler entnommen sind; es gibt Giganten, welche den Gallierfiguren in einer Weise angeglichen sind, daß man von Zufall nicht sprechen kann. Und wahrscheinlich trägt daran die Vorstellung schuld, welche dem Programm des großen Frieses zugrunde liegt: die Gigantomachie paraphrasiert lediglich die zeitgenössischen Kämpfe, bewußt und mit deutlicher Betonung wird diese Gleichung schon in Äußerlichkeiten der Erscheinung kenntlich gemacht.

Der jugendliche Gigant Ephialtes, der, vom Pfeil Apolls ins linke

[1]) Derselbe im 69. Berliner Winckelmannsprogramm 1909 (Bronzestatuette eines kämpfenden Galliers) 20: »Der Gigantenfries hat mit den Gallierstatuen des Attalos und mit der besonderen in Pergamon geübten Art die Gallier darzustellen nichts zu schaffen.«

Auge getroffen, dicht vor den Füßen des Gottes zu Boden gesunken ist und im Sterben liegt (Taf. IX), ist von Malmberg, Archäol. Jahrbuch I 1886, 214 als die Wiederholung einer Gallierfigur vom attalischen Weihgeschenk erkannt worden. Das Original des behelmten Galliers in Neapel (Bienkowski, Die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst Nr. 26, S. 47 ff. Fig. 60—62) ist das Vorbild gewesen; der Altarkünstler hat die charakteristischen Merkmale des Barbaren weggelassen, und aus dem wettergestählten Krieger mit Backen- und Schnurrbart und harter Haut ist ein zarter Jünglingskörper geworden, der an Schönheit der Gestalt seines göttlichen Besiegers in nichts nachgibt. Aber das Motiv ist Zug für Zug kopiert, was gar nicht leicht war: denn die verhältnismäßig geringe Raumtiefe des Altarfrieses ließ eine einfache Übertragung der in starkem Kontrapost bewegten Figur nicht zu, und so mußte sich der Künstler zu mehrfachen Modifikationen verstehen. Der den umsinkenden Körper stützende linke Arm, der bei der Neapler Statuette eingeknickt und ziemlich weit zurückgesetzt ist, kommt im Fries ungefähr in die gleiche Raumschicht mit dem Körper. Dieser selbst wird mehr in die Fläche gedreht, während der Kopf ins Profil gewendet ist; bei der Statue senkt er sich vornüber, was sich im Fries nicht machen ließ. Die Bewegung des ausgestreckten rechten Beins konnte die Friesfigur beibehalten, während das auf dem Boden liegende linke nicht so weit nach vorn ausbiegen durfte wie bei der Rundfigur: die rechtwinklige Biegung im Knie hat der Fries bewahrt, aber der Unterschenkel muß in die Tiefe verschwinden und ist überhaupt nur in halber Länge ausgeführt. Dieser bedenkliche Kompromiß, welcher die Figur teilweise vom Reliefgrund zerschneiden lassen mußte, verrät die Abhängigkeit des Frieses vom Rundwerk deutlich genug. Übrigens ist der Helm, der mit einem Sturmband unter dem Kinn befestigt ist, ebenfalls demjenigen der Gallierstatuette nachgebildet. Die einzige wesentliche Verschiedenheit (nach Bienkowski 50 ein Beweis gegen Malmbergs Behauptung) läge in der Bewegung des rechten Armse und in der Art der Verwundung, die sie bedingen soll. Dem Gallier hat ein Lanzenstoß mitten den Leib durchbohrt; er keucht im Sterben, und die Rechte hängt schlaff herab. Dem Giganten steckte ein Pfeil im linken Auge, und das ist die einzige sichtbare Verletzung. Nach der gewöhnlichen Annahme (s. auch Winnefeld 47) wäre die rechte Hand damit beschäftigt gewesen, den Pfeil aus dem Auge zu ziehen. Die erhaltenen Reste sprechen aber durchaus nicht für eine Ergänzung der Figur in diesem Sinn; der rechte Unterarm ist, nach den Bruchspuren, im Gegenteil gesenkt gewesen, und die Hand lag wohl auf dem Felsboden auf, wie bei der Neapler Statuette — so hat auch schon Malmberg richtig gesehen — und griff sehr merkwürdigerweise nicht

nach dem Geschoß, das ins Auge gedrungen. Der Fries übernimmt, ohne daran zu ändern, ein Motiv aus der statuarischen Denkmalkunst, dessen Bewegung dort durch den pathologischen Vorgang fein erläutert und aus der Situation heraus verständlich ist — hier nicht mehr.

Für die Art, wie das Gigantenheer seine letzten Kräfte ins Treffen führt, haben die Altarkünstler eine Formel gefunden, die dreimal angewandt wird: immer da, wo sich über einen gestürzten Giganten hinweg ein Kampf zwischen der siegreichen Gottheit und dem helfend herbeieilenden Gefährten des Unterliegenden entspinnt, geschieht der Angriff

Abb. 8.

in derselben Weise. Der jugendlich schöne Gigant Otos, der sich der Artemis entgegenwirft (Taf. VIII, Abb. 8), der Gegner der Theia (Taf. V) und derjenige des Triton (Taf. XXI) zeigen das gleiche Ausfallsschema: die beiden letzteren Gigantenfiguren bewegen sich in der nämlichen Richtung, und ihre Stellung entspricht sich Zug für Zug; vgl. Winnefeld 85. Es handelt sich in der Tat um eine einfache Typenwiederholung, die nur ganz äußerlich verschleiert wird, indem der Angreifer des Triton, der sich statt des Schildes ein schweres Löwenfell um den vorgestreckten linken Arm gehängt hat, durch seine fast übertrieben betonte Muskelstärke und die brutale Wildheit seines bartigen Gesichts einen lauten Kontrast bildet zu seinem schönen Doppelgänger mit den wallenden Locken, »die ebensowenig von tierischer Wildheit etwas an sich haben, wie die ruhigen Züge des mit Ausnahme der Nase wohlerhaltenen Ge-

sichts«. Nur vermögen diese gesuchten Variationen nicht darüber wegzutäuschen, daß die wirklich ausschlaggebenden Dinge unverändert sind. In eiligem Lauf stürmt der Krieger über einen Gefallenen hinweg (jedesmal ist die Lücke zwischen den weitgetrennten Beinen durch das Schlangengeringel eines Giganten gefüllt), dem siegreichen Feind entgegen. Der linke Arm ist schützend vorgestreckt [1]), die bewaffnete Rechte gesenkt, stoßbereit — aber es kommt noch nicht zum Fechten: erst mit den Blicken messen sich die Gegner, die Situation ist spannend und von einer unheimlich verhaltenen Kraft. Was der Figur des verwegenen Angreifers schon formal einen so starken Akzent gibt, ist die straffe Diagonale der Bewegungsachse, die sich energisch nach vorn neigt, verbunden mit einem überaus wirksamen Kontrapost der Glieder — etwas, was im Relief ganz ungewöhnlich ist, man wird sich vergebens die älteren Friese auf Ähnliches hin durchsehen. Es ist ein statuarisches Motiv von reinstem Wasser. Der Borghesische Fechter des Agasias treibt diesen Chiasmus zum äußersten; die Figur des Menelaos, der die Leiche des Patroklos schleppt, und diejenige des Galliers mit dem toten Weib im Arm sind ähnlich bewegt; das Streben nach Dreidimensionalität und momentanster Bewegung läßt in der Plastik des Hellenismus dies Wechselspiel der Körperhälften beinahe zum Gesetz werden. Aus der zeitgemäßen Rundskulptur ist das Motiv auf den Fries übertragen. Die unmittelbare Anregung dazu möchte ich in Kriegerstatuen in der Art der von Bienkowski, Darstellungen der Gallier 16 ff. behandelten vermuten; die vier Torsen in Genf, Rom, Kopenhagen und Neapel stehen sich, auch wenn sie nicht alle Repliken desselben Typus sind, doch außerordentlich nahe, entsprechen sich jedenfalls im Motiv, das der hervorragend schöne Torso in Genf (Bienkowski Fig. 19. 20) am deutlichsten bewahrt hat: es ist das Bild des im Sturmschritt vorwärts eilenden nackten Kriegers, das im pergamenischen Fries sich dreimal wiederholt. Die Bewegung ist hier gerade umgekehrt, da der (gewiß mit dem Schild bewehrt zu denkende) linke Arm zurückgenommen, während der gesenkte rechte, der mit gezogenem Schwert zu ergänzen wäre, vorgestreckt ist; dementsprechend ist das rechte Bein zurück-, das linke vorgesetzt. Was jedoch die Ähnlichkeit des Motivs mit demjenigen des Giganten ausmacht, ist eben dieser konsequent durchgeführte Kontrapost, der ein so lebhaftes Hin- und Herschieben des Thorax bedingt; ferner das starke Sichvorlegen des hastig Schreitenden, und das Senken beider Arme. Ein Versuch, den Genfer Torso und die verwandten Bruchstücke zu ergänzen, ergibt ein Bild, das demjenigen des

[1]) Auch der jetzt fehlende beim Gegner der Theia muß den Schild gehalten haben; Winnefeld 29. Die Haltung des rechten Armes ist bei den drei Figuren ganz dieselbe.

Artemisgegners vom Fries überraschend ähnlich ist; überall ist die Schwertscheide in derselben Weise, sehr hoch, aufgehängt an einem breiten über die rechte Schulter laufenden Bandelier. Auch jener Krieger hat einen Helm mit lang herabwallendem Schweif getragen; auf dem linken Schulterblatt sind die Ansatzspuren des Helmbusches deutlich zu sehen: er mußte hier aufliegen, da er sich im Marmor nicht freiwehend ausarbeiten ließ wie im Fries, wo er durch einen Steg verbunden auf dem Reliefgrund haftet, aber bis etwa zur Mitte des Rückens herabreicht. Auch beim Krieger kommen unter dem Nackenschirm noch die Locken zum Vorschein. Der von Bienkowski gezogene Vergleich zwischen der Genfer Statue und den großen attalischen Figuren (sterbender Fechter, Ludovisische Gruppe) trifft zweifellos das Richtige; nur wenn sich B. die siegreichen Pergamener des Schlachtenmonuments von solcher Erscheinung denkt, so ließe sich entgegnen: daß dem äußeren Habitus nach die Figur ebensogut einen Gallier vorstellen könnte. Denn was eben die Galliertypen der attalischen Kunst von den übrigen (vgl. z. B. den Terrakottafries aus Civit' Alba: Bienkowski 93 ff.) scharf sondert, ist der Verzicht auf Kennzeichen rein äußerlicher Art, wie es Kostüm und übertriebene Rassenmerkmale sind: die Barbaren treten in heroischer Nacktheit auf, nicht anders als die Griechenkämpfer der klassischen Kunst — ein Hang zum Idealisieren, der neben der lebhaften Vorliebe für alles Detail, für jede bezeichnenden und unterscheidenden Dinge in Erstaunen setzt. Nicht so, wie sie der Grieche von Ansehen kannte, in ihrer interessanten Tracht, werden hier diese Barbaren dargestellt, sondern gemäß einer Tradition, die leise Andeutungen der Realität für ausreichend hält. Und nur diese wenigen, vereinzelten Details, welche die volle Rüstung des Soldaten zu symbolisieren haben, sind mit einer freilich sehr großen Freude am Stofflichen herausgehoben: es sind ganz zeitgemäße Waffenstücke, täuschend nachgemacht. Und dasselbe gilt nun auch für die Giganten des Altars, und hier ist es noch viel sonderbarer; dadurch wird aber die Gleichung: Giganten des Altarfrieses = Kriegerstatuen der pergamenischen Triumphalkunst besonders augenfällig unterstrichen.

Es ist bedauerlich, daß wir von den vier Gruppen des attalischen Weihgeschenks gerade die Gigantomachie am schlechtesten kennen, weil diese Gruppe zweifellos die unmittelbarste und weitaus wichtigste Quelle für die Künstler des Altars gewesen ist. Es hat sich bisher nur eine einzige Figur mit Sicherheit als ein Rest dieses Denkmals nachweisen lassen: der erschlagene Riese im Neapler Museum (Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse Nr. 1407; Brunn-Bruckmann Taf. 481) mit dem zum Schutz um den linken Arm gewickelten Tierfell. Der Tote liegt platt auf dem Rücken, mit weit gespreizten Gliedern; die erstarrten

Finger der rechten Hand umklammern noch lose den Schwertgriff. Bei der Figur ist jede Einzelheit darauf hin angelegt, von oben herab betrachtet zu werden; es ist klar, daß sich für dieses Schema einer ganz in die Horizontale projizierten Gestalt im Rahmen des Altarfrieses mit seiner geringen Tiefe keine Verwendung fand. Dagegen lehrt ein Vergleich der Körperdetails, daß der attalische Gigant in der Tat das Vorbild abgegeben haben muß für diejenigen der Altarfiguren, deren Wildheit in gesteigerter körperlicher Kraft und struppigem, zottigem Haarwuchs zum Ausdruck kommt. Die Entdeckung, daß sich das krause Achselhaar mit plastischen Mitteln andeuten lasse — ein realistischer Zug, der meines Wissens zuerst bei diesem Giganten des Weihgeschenks sich findet[1]) —, hat sich auch der Altarfries zu eigen gemacht: z. B. Klytios und Aigaion (Taf. VIII und XXX 1). Vielleicht ist uns aber von dieser Gigantomachie des Attalos doch noch mehr in Marmorrepliken erhalten; und es sieht so aus, als sei die Teilung des Gigantenheeres in grundsätzlich verschiedene Gestalten — Menschen und schlangenbeinige Mischwesen — bereits in jenem älteren Denkmal der Rundplastik vollzogen gewesen. Die statuarische Gruppe in Wilton-House (Clarac 790 A 1994 A; danach Archäol. Zeitung XXXIX 1881, 161) ist von Furtwängler als eine freie Nachbildung der Ringergruppe auf der Nordseite des Altars (Taf. XV) erklärt worden. Die Ansicht hat Zustimmung gefunden[2]), und wir hätten also den seltenen Fall, daß eine einzelne Kampfgruppe des Frieses ihren Weg in die Rundplastik gefunden. Daß das unmöglich ist, zeigt eine genauere Prüfung. Wohl ist auf den ersten Blick die Ähnlichkeit der beiden Gruppen groß: es wird beide Male ein nackter Gott vom schlangenfüßigen Gegner, der ihn von hinten ergriffen hat, mit beiden Armen umklammert und festgedrückt. Der Gott ist in voller Vorderansicht und verdeckt größtenteils den Körper des Giganten, dessen gewaltige Schlangenleiber sich an die Schenkel des Gegners drängen; die Arme desselben umschlingen den Leib des Gottes in der Mitte, und fest pressen sich die Hände ineinander. Die Beinstellung des Gottes ist dieselbe, und in der gleichen Weise hebt er die Rechte zur Wehr. Alles Übrige ist von Grund aus verschieden. Daß an Stelle des durch keine Attribute charakterisierten Gottes Herakles erscheint, ist nicht das Entscheidende; das Motiv des Ringens aber ist durchaus anders aufgefaßt. Der Gigant des Altars hat den Gegner vom Boden gehoben — die Füße haben den Halt ver-

[1]) In gleicher Weise beim hängenden Marsyas, ebenfalls einem Werk der älteren pergamenischen Schule; Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz S. 63.

[2]) Mayer, Giganten 384, obschon hier das Trennende wohl erkannt ist. — Die Angabe bei Winnefeld 143, 1 (»Kampf des Herakles und Antaios«) beruht auf einem Versehen. Vgl. Furtwängler bei Roscher I 2246.

loren und gleiten auf dem glatten Rund der Schlangenleiber aus, die Beine zappeln in nervöser Hast; das Opfer, dem der Leib geschnürt wird, breitet hilflos weit die Arme aus, als sei es dem Ersticken nahe. In dem Giganten ist eine tierische Wut; er beißt sich in den linken Oberarm des Gottes fest, und seine Schlangen fauchen nach ihm von beiden Seiten. Das alles ist in der statuarischen Gruppe nicht nur gemildert, sondern die Situation ist hier gerade umgekehrt, und der Gott ist — trotz den Fesseln — der Sieger. Er drückt mit einem harten Ruck den Hals des Giganten, um den er seinen linken Arm gelegt, an sich und sucht ihn zu erwürgen; die Rechte aber holt ungehindert und sicher zum Schlag mit der Keule aus. Und das weite Ausspreizen der Beine ist hier anders motiviert: er steht fest da und preßt mit seiner linken Sohle den einen Schlangenleib auf die Erde. Die Unterschiede gehen so tief, daß von einer Umbildung der Altargruppe nicht die Rede sein kann. Auch ist der Stil der Gruppe in Wilton-House ein anderer, großzügiger, weniger hastig, und damit dürfte sich auch das zeitliche Verhältnis der beiden Werke verschieben. Klein, Geschichte der griech. Kunst III 127 hat es so formuliert: »Die Gegenüberstellung zeigt ein deutliches Anwachsen der Barockkraft, die Friesdarstellung hat die noch vornehm geschlossene Linienführung der Gruppe aufgelöst und die Massen in einen sehr labilen Gleichgewichtszustand versetzt«, und man möchte sich seiner Folgerung ungern entziehen, daß das statuarische Werk, welches sich als späte römische Kopie schon durch die Profilierung seiner elliptischen Basis zu erkennen gibt, vielmehr zum Gigantenkampf des attalischen Weihgeschenks in Beziehung zu setzen sei. Mit dessen Figuren decken sich die Dimensionen (Höhe 0,93 m).

Dieselbe Vermutung möchte Klein ausdehnen auch auf eine Kampfgruppe im Konservatorenpalast in Rom [1]: ein Gigant hat zwei junge Satyrn zu Fall gebracht, und seine Schlangenbeine legen sie in Fesseln. Von den drei Figuren der Gruppe ist die eine nahezu vollständig erhalten, die beiden anderen jedoch nur in ganz geringen Resten, aus welchen sich dies noch feststellen läßt: der Gigant kniet mit weitgespreizten Schenkeln auf dem felsigen Boden [2]. Der eine Satyr, der bis auf die Ansatze auf der Plinthe weggebrochen ist, stützt sich auf das linke Knie, das rechte Bein, um welches sich die Schlange windet, ist ausgestreckt. Sein Kamerad, dem die Schlangenfessel beide Arme wehrlos macht, ist matt und unfähig zum Widerstand zusammengesunken. Hier sind

[1]) Helbig, Führer[2] I Nr. 618; Bullettino comunale XVIII 1889 Taf. I. II (S. 17 ff. Petersen); Reinach, Répertoire II 146, 3; Petersen, Vom alten Rom[4] 181 Fig. 144.

[2]) Ergänzen darf man sich die Figur nach einem am Altar sehr häufigen Motiv; vgl. den Klytios Taf. VIII, Porphyrion XI, Idas XV, die Gegner der Dione XIV, der Parthenos XVI, der Erinys XVIII, der Amphitrite XXI, der Doris XXII.

es nun die Gestalt des jugendlichen Giganten Ephialtes vom Altar und die seines rundplastischen Vorbildes aus der Galliergruppe des attalischen Denkmals, die, nur im Gegensinn gewendet, die schlagendste Ähnlichkeit aufweisen; der kraftlos hinsinkende Leib wird von dem schon zusammengeknickten Arm nur mit Mühe noch aufrecht gehalten. Die Beine liegen schlaff auf der Erde, das untere ist im Knie gebogen, das andere gerade ausgestreckt. Der Kopf neigt sich auf die Schulter. Es ist klar, daß wir hier eines der barocken Gruppenbilder vor uns haben, wie sie in zahlreichen Varianten den Gigantenfries des Altars füllen — aber ein Nachklang dieses Werkes ist es nicht. Mit gutem Recht dagegen hat man die Schöpfungen der ersten pergamenischen Schule als die nächsten stilistischen Parallelen herangezogen. Im sterbenden Gallier hat der Satyr sein genaues Gegenstück; auch die Plastik des Haares z. B. ist von derselben Art; vgl. Petersen, Bull. com. 1889, 20. Die allernächste Verwandtschaft aber bedeuten, wie schon Dümmler (ebenda 17, 2) erkannt hat, die Figuren des attalischen Weihgeschenks. »Im Stil stehen die Figuren den kleinen Galliern am nächsten und mögen ebenso wie diese gute fast gleichzeitige Kopien sein.« Gegenüber der befremdenden Auffassung von Petersen, Vom alten Rom[4] 179[1]), der in dem Ganzen nur eine tändelnde Übersetzung des Kampfmotivs ins Tragikomische sieht, dürfte doch die Erklärung recht behalten, daß eine wirkliche Gigantomachie vorliegt. Es ist bitterer Ernst. Auch am Altar müssen die beiden jungen Satyrn, die ihrem Herrn als Schildknappen folgen (Taf. I), mit ins Feuer, und beide schwingen ihre Waffen gegen den Feind. Vielleicht ist es, trotz der argen Verstümmelung der Gruppe, doch nicht aussichtslos, sich den Aufbau des Ganzen etwas klarer zu machen. Den fehlenden Satyr haben wir uns nach den erhaltenen Spuren in derselben Weise zusammenbrechend zu denken, wie es im Fries der von Athena zu Boden geworfene Alkyoneus tut: sich duckend vor dem Sieger, da an ein ernsthaftes Ringen der beiden so ungleichen Gegner natürlich nicht zu denken ist. Der Marmortorso eines jugendlichen Satyrs der Sammlung Jacobsen in Kopenhagen[2]) mag veranschaulichen, wie die fehlende obere Partie der Figur zu ergänzen wäre. Der Satyr, von einer starken Faust im Genick gepackt und niedergedrückt, beugt sich nach vorn; das linke Bein war kniend gebogen, das rechte ausgestreckt. Die rechte Hand langt nach hinten und sucht den Griff des Gegners zu lockern; der freie linke Arm scheint wie hilfeflehend gehoben zu sein. Heiße Angst malt sich in dem erregten

[1]) Wird geteilt von Michaelis in Springers Handbuch der Kunstgeschichte I 9 405.

[2]) Collignon, Pergame 215; Ussing, Pergamos 118 Fig. 23; NyCarlsberg Glyptothek, Katalog (1907) Taf. XXXVII Nr. 486; La Glyptothèque Ny-Carlsberg Taf. 140 links (Text 194 f. Arndt).

Gesicht. Über die linke Schulter hat sich der Satyr, wie derjenige der Gruppe, das lose geknüpfte Ziegenfell gehängt. Zufällig stimmen die beiden Skulpturen in der Größe miteinander überein (der nur bis zum Knie erhaltene Satyr in Kopenhagen ist 0,60, der ganz erhaltene im Konservatorenpalast 0,85 m hoch), und die stilistische Ähnlichkeit geht sehr weit; man hat sogar den Kopenhagener Torso geradezu für den fehlenden Teil der Dreifigurengruppe gehalten, was jetzt von Arndt widerlegt worden ist. Er vermutet daher im Kopenhagener Torso den Überrest einer zweiten, entsprechenden Gruppe, welche einen Kampf zwischen einem Satyrnpaar und einem Giganten zum Inhalt hat, und teilt dieser letzteren den Torso eines kämpfenden jugendlichen Satyrs in der Villa Albani (Einzelaufnahmen 1107. 1108) zu, der freilich in denselben stilistischen Zusammenhang gehört. Die Kopenhagener Figur wird sich schwer anderswo unterbringen lassen als im Bereich der älteren pergamenischen Schule, an die denn auch von manchen erinnert worden ist. Sehr sonderbar ist der kleine Schnurrbart — für einen Satyr beispiellos — zwei kurze, hornartig abwärts gekrümmte Enden über den Mundwinkeln. Man vergleiche aber den herrlichen Kopf eines sterbenden Persers im Thermenmuseum (Helbig, Führer[2] II Nr. 1066; Brunn-Bruckmann Taf. 515), der mit guten Gründen einem pergamenischen Atelier zugeschrieben wird: genau ein solches exotisches Schnurrbärtchen hat sich der Satyr wachsen lassen. Und zu der Bildung des Haares bietet die nächste Parallele ein Stück, das Farnell wegen seiner großen Ähnlichkeit mit den Altarreliefs ebenfalls mit Pergamon in Verbindung gebracht hat: der marmorne Jünglingskopf aus Trapezunt im British Museum (Journal of hellenic Studies 1886, 273); ein schmerzlich bewegtes Gesicht, umrahmt von reicher Lockenfülle, von der, wie beim Satyr Jacobsen, an den Schläfen kräftig geschwungene Strähnen sich losmachen und über die Wangen aufwärts züngeln. Daß diese Kämpfe zwischen Satyrn und Giganten einen Teil der attalischen Statuengruppe auf der Akropolis gebildet hätten, wie Klein annehmen möchte[1]), läßt sich natürlich nicht bestimmt beweisen. Vielleicht hat die pergamenische Kunst das Thema der Gigantomachie weiter variiert und zu Gruppenbildern verwandter Art benutzt, so wie es mit der Darstellung der Gallierkämpfe geschah[2]). Jedenfalls stellen wir fest, daß bereits in der

[1]) Möglich ist die Zugehörigkeit gewiß: der Herr des dionysischen Thiasos war in dieser Gigantomachie ja auch vertreten; Plutarch, Anton. 60. Mit den erhaltenen Figuren des attalischen Monuments hat die Gruppe im Konservatorenpalast den ovalen Zuschnitt der als Felsboden charakterisierten Basis gemein; in derselben Weise auf unebener elliptischer Plinthe isoliert ist auch der tote Riese in Neapel.

[2]) Vgl. die Statue des Kriegers von Delos, für dessen Schöpfer nach den Feststellungen von Leroux, Bull. de corr. hell. XXXIV 1910, 478 ff. Nikeratos freilich nicht

Kunst der älteren pergamenischen Schule diejenige Bildung des Schlangenfüßlers für statuarische Lösungen sich durchsetzt, die im Fries die übliche und herrschende geworden ist: wo eine Blättermanschette den Übergang des menschlichen Körpers in die tierischen Extremitäten vermittelt.

Läßt sich so im allgemeinen ein Zusammenhang zwischen dem Gigantentypus, welchem der Altarfries den Vorzug gibt, und demjenigen der älteren pergamenischen Schule nachweisen, so scheint mir wenigstens eine Gigantenfigur des Altars – die beste — direkt aus dem Statuenvorrat der attalischen Denkmalkunst zu stammen. Der gewaltige schlangenbeinige Gigant der Zeusgruppe (Taf. XI), der, auf den Knien sich hoch aufrichtend, dem Beschauer die volle Breite seines muskulösen Rückens zukehrt und das wilde Gesicht mit den Tierohren und dem struppigen Bart, den fellumwickelten linken Arm gegen den Gott erhebt, während die gesenkte Rechte das Geschoß zum Wurfe wiegt, ist, wie schon vielfach bemerkt wurde, die Weiterbildung einer bereits von der attischen Kunst des fünften Jahrhunderts geschaffenen Gestalt: es ist der auf den Vasen, auf dem Eisendiskos, ja (hier freilich in arger Verstümmelung) auf dem Relief der Peruginer Aschenkiste dargestellte Hauptgegner des Zeus, dessen Rückenansicht zu der breiten Front des Gottes einen so wirkungsvollen Gegensatz bildet: das Bewegungsmotiv entspricht sich ganz genau. Die Neuerung, welche dieser charakteristischen Erscheinung des sich verzweifelt Wehrenden plastische Gestalt verlieh, ist nun aber nicht auf Rechnung der Altarkünstler zu setzen; sondern sie ist, wenn nicht alles täuscht, bereits früher vollzogen worden. Das Bruchstück eines Frieses im Belvedere des Vatikan (Helbig, Führer I² Nr. 145; Amelung, Die Sculpturen des Vaticanischen Museums II Nr. 38 (S. 94 ff.) Taf. 10) enthält eine Darstellung der Gigantomachie, und der Schlangenbeinige, der sich, mit Steinen bewaffnet, der Artemis entgegenwirft, ist identisch mit dem Zeusgegner des Altars [1]). Man hat früher aus diesem Grund die Figur des vatikanischen Reliefs für eine Kopie nach dem Altarfries erklärt [2]): dagegen muß aber bedenklich machen, daß die übrigen Elemente des Reliefs im Vatikan, das Amelung in späthadrianische oder frühantoninische Zeit setzt, dem Altar völlig

mehr gelten darf. Die Figur stellt einen besiegten Gallier dar, gehört aber zu einem anonymen Siegesdenkmal hellenistischer Zeit.

[1]) Abweichend ist am Giganten des vatikanischen Reliefs nur der linke Arm gebildet; er ist nicht mit dem Fell umwickelt, und die Hand hält einen Stein hoch — aber so wirft man doch nicht; überhaupt ist fast der ganze link Arm durch Ergänzung entstellt.

[2]) Conze, Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen I 1880, 172; Belger, Beilage zur Allgem. Zeitung 1880 Nr. 281; Friedrichs-Wolters, Gipsabgusse Nr. 1859; Beschreibung der Skulpturen aus Pergamon I 3 28, 2.

fremd sind. Amelung, Röm. Mitteil. XX 1905, 121 ff. hat noch weitere Reste dieses römischen Frieses hinzugefunden, und die stellen es über allen Zweifel, daß die einzelnen Typen des Bildes ganz verschiedener Herkunft sind. Die stehende Matrone (ebenda Taf. V 4), deren gleichgültige Ruhe mitten im Kampfgewühl Amelung mit Recht sehr befremdend findet, kommt anderswoher. Auch stilistisch ist das Relief kaum als eine Einheit zu verstehen; das landschaftliche Beiwerk ist ein Füllsel, das dem Ganzen nur äußerlich den Anschein einer geschlossenen Komposition gibt. Um so mehr sticht aus dem trüben Stilgemisch die ausgezeichnet modellierte Gestalt des Schlangenfüßlers heraus; sie zeigt, wie Amelung 122 richtig gesehen hat, die Merkmale der ersten pergamenischen Schule und dürfte sich wie die oben besprochenen Skulpturen

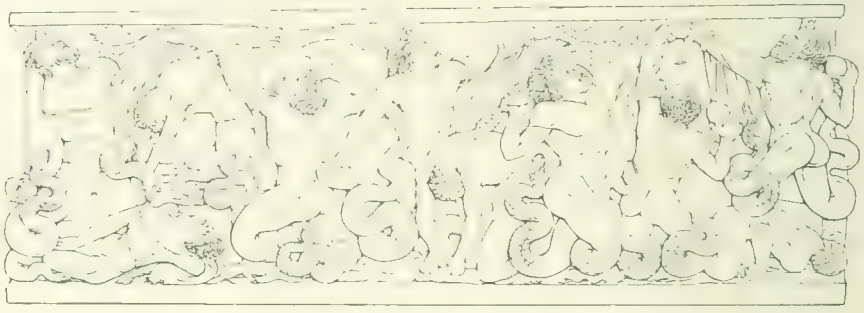


Abb. 9.

aus dem Rahmen des attalischen Weihgeschenks auf das bunte Feld der dekorativen Kunst der Kaiserzeit verirrt haben. Oder gibt es einen anderen Weg, um die verblüffende Ähnlichkeit dieses Giganten mit demjenigen des Altars (aus der Conze den Schluß zieht: »Dies war schon im Altertum eine Aufsehen erregende Figur«) hinreichend zu erklären? Wenn Helbig vorsichtig und ganz allgemein von älteren Motiven spricht, die in beide Friese verarbeitet seien, so scheint hier denn doch eine schärfere Bestimmung erlaubt zu sein; und den Ausschlag gibt meines Erachtens der Sarkophag der Galleria delle statue im Vatikan: Helbig, Führer I ² Nr. 219; Amelung, Sculpturen II Nr. 414 a (S. 643 ff.) Taf. 53; Robert, Sarkophag-Reliefs III Taf. XXVI Nr. 94, danach Abb. 9. In heißem Ungestüm setzen sich die schlangenfüßigen Giganten gegen die aus der Höhe kämpfenden Götter zur Wehr. Die Vielheit der Figuren, das tolle Gemenge der Schlangen lassen es leicht übersehen, daß es — mit Ausnahme der Leichen, welche das Feld bedecken — immer dieselbe Gestalt ist, die da in zuckender Aufregung mit der Rechten einen mächtigen Stein aufwärts schleudert, während die erhobene Linke einen abgerissenen Baumast als Schild sich überhält. Und zwar ist es ganz unverkennbar

der Bekannte vom Belvedere-Fries und von der Zeusgruppe des Altars: die scharfe Drehung des aufwärts blickenden Gesichts nach der linken Seite, die Stellung der Schenkel und die emporzüngelnde Bewegung der Schlangen, die Haltung der Arme — alles stimmt, sogar die Anordnung der gewaltigen Mähne, die über der Stirn in einem flammenähnlichen Schopf emporwirbelt und hinten als schwere Masse den Nacken deckt; auch hier ist der linke Arm ganz in das Fell gewickelt. Robert erkennt in der Sarkophagdarstellung eine »entfernte Abhängigkeit von dem pergamenischen Altar«[1]; dagegen muß aber von vornherein geltend gemacht werden, daß man niemals aus einem Massenknäuelbild von der Gestaltenfülle des pergamenischen Altars eine Einzelheit herausklauben und auf den anderen Reichtum so völlig verzichten würde, denn das Sarkophagrelief ist um Motive jämmerlich verlegen. Aus demselben Grund kann man nicht wohl mit Helbig ein Gemälde als Vorlage für den Sarkophag annehmen, denn wie gesagt: wir haben da stets ein und dieselbe, nur von verschiedenen Seiten wiedergegebene Figur, zweimal sogar in der gleichen Rückenansicht wiederholt, einmal ganz von vorn, einmal von der rechten Seite; die zwei Figuren, welche übrig bleiben — der mittlere Gigant und der zweite von rechts — sind etwas verkümmerte Versuche, das Thema zu variieren, aber auch in ihnen steckt, mit geringen Änderungen, die eine ringsum gedrehte Statue. Da nun der auf dem Rücken liegende Tote durch den tot ausgestreckten Gallierjüngling des attalischen Weihgeschenks (in Venedig; Bienkowski, Gallier Nr. 23, S. 38 ff.) beeinflußt zu sein scheint (Robert 113), der schleudernde Gigant in der Mitte seinen Schnurrbart einem Gallier abgesehen hat, und die Köpfe überhaupt wegen ihrer Rassenähnlichkeit mit den Galliertypen im Museo Chiaramonti (Röm. Mitteil. X 1895 Taf. II) und in Berlin (Archäol. Anzeiger XVIII 1903, 34 Fig. 14) deutlich die Art der ersten pergamenischen Schule verraten, so wird man zu dem Schluß berechtigt sein: der Sarkophag hat seinen ganzen Bildervorrat aus Motiven der attalischen Gruppen zusammengescharrt. Die Giganten des vatikanischen Reliefs und des Sarkophags dürften sich genauer an das attalische Vorbild halten, das in statuarischen Kopien leider nicht mehr nachzuweisen ist, als es der Zeusgegner vom Altare tut. Zum Giganten des vatikanischen Reliefs bemerkt Amelung, Sculpturen II 96: »Die Art, wie bei dem Schlangenfüßler der menschliche Organismus bis zum Knie unverändert gelassen ist, spricht sogar dafür, daß die Gestaltung dieser Komposition älter ist als der pergamenische Fries, auf dem der menschliche Organismus sich bereits oberhalb des Knies

[1]) Allerdings erinnert, wie Mayer, Giganten 386 gesehen hat, der Tote nahe der linken Bildecke an jenen Leichnam des Altarfrieses, auf welchen Aphrodite ihren Fuß setzt (Taf. XIV); aber das Motiv ist doch wohl so selten nicht, um gerade dem Altar entlehnt zu sein.

in den Schlangenkörper auflöst.« Die Beobachtung ist richtig, nur ist sie insofern einzuschranken, als die Priorität bloß für die einzelne Figur des kampfenden Giganten, nicht für die Komposition als solche behauptet werden darf. In der Bildung der Schlangenbeine geht der Gigantentypus des vatikanischen Frieses mit demjenigen des Sarkophages zusammen; und so wird es auch im Original gewesen sein. Das Neue am Gigantentypus des Altars ist die veränderte Art, wie die Schlange ansetzt. Im übrigen ist der grimmige Zeusgegner ganz offenbar ein Versatzstück aus jenem attalischen Werk, das ja auch sonst dem Altarfries manches übermittelt hat [1]).

Wir konstatieren also, daß den Gigantentypen des Altars nicht etwa gelehrte Quellenstudien zugrunde liegen, weder literarische noch kunstgeschichtliche, und Übereinstimmungen mit klassischer Tradition, die man da und dort vielleicht vermuten möchte, sind wohl mehr zufälliger Natur. Die unmittelbaren Vorbilder sind die Gestalten, welche die Hofkunstler der attalischen Zeit geschaffen hatten: nicht bloß die Giganten jenes Weihgeschenks für Athen, oder ähnlicher Denkmäler gleichen Inhalts, sondern auch menschliche Kämpfer der großen Schlachtenmonumente. Daher die oft erstaunlich plastische Wirkung gerade dieser Figuren und ihr moderner Anstrich. Die überreiche phantastische Ausstattung im einzelnen, die barocken und monströsen Bildungen dieser Fabelwesen sind Produkte lebhaftester Einbildungskraft, an der es den Kunstlern des Frieses durchaus nicht fehlte, und entspringen stilistischen Bedurfnissen, von welchen in anderem Zusammenhang noch zu handeln sein wird.

III. Kampfgruppen.

In seiner Gesamtheit bietet der Fries eine wechselnde Vielheit von Motiven, wie sonst kein antikes Relief mit Schlachtendarstellung. Die Weitlaufigkeit der Anlage hatte zur notwendigen Folge, daß mit allen Mitteln nach Bereicherung gestrebt werden mußte. Der Künstler kam mit den für solchen Stoff bisher gebräuchlichen Typen nicht aus und mußte auf die Suche nach neuen Anregungen gehen. Und nun ist merkwürdig: man nimmt Gruppenmotive und auch einzelne Figuren aus anderen Zusammenhängen und sucht sie in Einklang zu bringen mit der vorliegenden Situation. Wir sehen da Dinge sich vollziehen, die bisher in der Nähe einer Gigantomachie nicht vorgekommen sind; es wird gekämpft auf eine neue Art, nach neuen Regeln. Man ist zu-

[1]) Das Relief einer etruskischen Aschenkiste (Körte, Rilievi delle urne etrusche II Taf. I A 2) zeigt diese Figur des Porphyrion in voller Vorderansicht; der Gigant ist unbärtig, in der Rechten schwingt er einen kurzen Baumast, statt des Fells umwickelt ein Tuch die erhobene linke Hand; die Figur selbst aber deckt sich mit den übrigen Repliken.

nächst erstaunt über die unerhört verbissene Wut dieses Kampfes, wo sich die Leute in einer Weise auf den Leib rücken, wie das bisher im Rahmen einer Feldschlacht nicht üblich war. Man fühlt, daß hier eine ganz andere Anschauung vom Kampf herrscht, als in den älteren Darstellungen der Gigantomachie, und möchte dies Neue der veränderten Gesinnung dieser pergamenischen Kunst zuschreiben, die ihr Thema ja überhaupt mit so grausam festen Händen anpackt. Der erste Eindruck ist der, als läge hier eine durchaus originale Lösung vor, die sich aus dem Geist der Zeit heraus hinreichend erklären lassen müßte.

Bei genauerem Zusehen aber gewinnen wir Einblick in einen außerordentlich komplizierten und interessanten Prozeß. Es ist Täuschung, wenn man diese neuen Kampfmotive für Erfindungen der Altarkünstler hält — sie sind neu nur im Bereich dieses speziellen Stoffes, denn freilich stammen sie aus einer anderen Welt; aber sie waren längst schon da. Die älteren Gigantomachiebilder kennen im wesentlichen nur den Fernkampf und das Handgemenge; im pergamenischen Fries nun taucht mit einem Mal die *Ringergruppe* auf. Allerdings handelt es sich nur um einzelne Fälle, und *O. Bie*, Kampfgruppe und Kämpfertypen in der Antike (1891) 134, wundert sich, daß es so wenige sind. Nur zwei eigentliche Ringermotive finden sich in der ganzen ausgedehnten Frieskomposition: der Kampf mit dem Löwengiganten auf der Südseite und der Ringkampf zwischen einem Gott und seinem schlangenfüßigen Gegner auf der Nordseite des Altars. Beide Gruppen nehmen sich sonderbar aus mitten unter traditionellen Zweikampfbildern; aber auch sonst wird man in monumentalen Schlachtenkompositionen kaum etwas wirklich Entsprechendes finden. Sie haben sich als Fremdlinge eingeschlichen in das Ensemble des Frieses, und jede von ihnen hat eine lange und merkwürdige Geschichte.

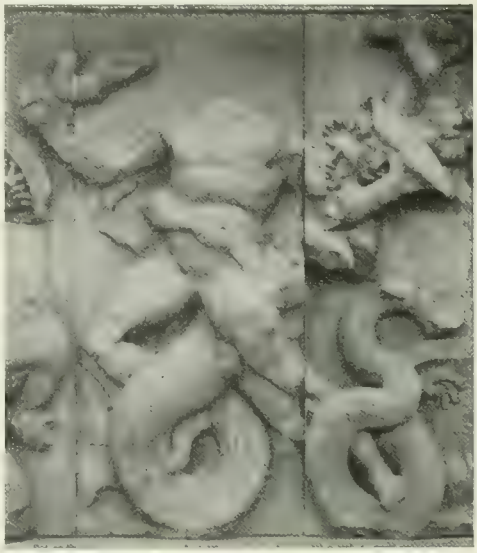


Abb. 10.

Die Gruppe auf Taf. XV (Abb. 10) stellt einen eigentlichen Ringkampf dar, und es scheint hier, als gehe es einem Gott ans Leben. Der Künstler hat ihn mit Schild und Stichwaffe bewehrt. Allein der Schild

wird nicht, wie sonst überall, mit dem Halter am linken Arm getragen — da der Gigant sich in diesen festbeißen soll —, sondern die Hand hält frei, man sieht nicht recht wie, den Schild; und ebenso zwecklos ist der sonderbare gezahnte Dolch in der ausgestreckten Rechten. Bei einem Ringen, wie es sich hier vollzieht, sind Waffen bloß im Wege, und der Künstler, der sie dem Gott mehr nur als kriegerische Attribute gibt, hat das Unorganische der Zusammenstellung auch nicht verschleiern können. Der bedrängte Gott sollte nach der früheren Deutung (s. noch Winnefeld 143 Kastor sein. Das Bedenkliche dieser Interpretation wurde wohl von jeher empfunden; die Zwillingsbrüder — Polydeukes wäre in dem aufrecht und siegreich Kämpfenden links neben der Ringergruppe zu sehen — würden sich gar so unähnlich sein, entgegen aller Tradition: auf der Amphora im Louvre geht die Uniformität so weit, daß Chiton und Chlamys bei beiden genau dieselben Muster zeigen; auf den Vasenbildern sind sie auch immer beritten. Eine neue Erklärung hat jetzt Robert, Hermes XLVI 1911, 235 f. vorgeschlagen; danach hatte der Künstler das Sternbild des Engonasin darstellen wollen und zwar in genauester Anlehnung an die Verse des Arat 63 ff.; die Figur des Frieses decke sich völlig mit der Vorstellung des Dichters. Roberts Ausführungen haben entschieden etwas Bestechendes; nur der Versuch, auch die Stellung des linken Fußes des Engonasin als Illustration der Aratverse zu verstehen, scheint mir zu gekünstelt. Vor allem aber darf man nicht verkennen, daß der Künstler — ob er nun wirklich den Intentionen des Poeten nachgeht oder nicht; nach unserer Beurteilung dieser ganzen Kunst wäre das erstere durchaus wahrscheinlich — in der Gestaltung der ganzen Gruppe sich an ein bereits ausgeprägtes bildliches Schema hält und es nur leise für seine besonderen Zwecke modifiziert. Es wurde oben die Vermutung von Klein mitgeteilt, daß das Original einer Gruppe in Wilton House als das statuarische Vorbild der Frieskomposition anzusehen sei und vielleicht einen Teil des attalischen Weihgeschenks repräsentiere. Auf die Abweichungen des Reliefs wurde dort schon hingewiesen; das weite Ausstrecken beider Arme bei Engonasin — während der Herakles der Rundgruppe mit dem linken Arm den Hals seines Gegners preßt, mit dem rechten die Keule schwingt — hätte dann seinen Grund im Anschluß an die Beschreibung des Arat.

Aber auch jenes Werk in Wilton House bedeutet keine erstmalige Lösung eines formalen Problems, und es ist zweifellos, daß dem Künstler die Anregung zu der Gruppe als solcher von jenen typischen Ringkampfschemata kam, die in der antiken Rundplastik nicht selten sind. Die alexandrinische Toreutik hat das Motiv in der ihr eigentümlichen, derb realistischen Weise zu einem Bild höchster Lebendigkeit ausgestaltet; es gibt kleine Bronzen, welche Nubier oder syrische Faust-

kämpfer so gruppieren; der Sieger drückt den Gegner, der sich windet und loszukommen sucht, mit verschränkten Händen an sich und hebt ihn hoch, daß die Beine im Leeren zappeln [1]). Schon früher wird dasselbe Motiv für spielerisches Genre verwertet: eine Tarentiner Terrakotte im Akademischen Kunstmuseum zu Bonn (Inv. Nr. 266; mit freundlicher Erlaubnis des Direktors Herrn Geheimrat Loeschcke hier Abb. 11 abgebildet) zeigt Ähnlichkeit mit dem Kampfschema des Altarreliefs; es sind aber Kinder, die so miteinander ringen, Knaben mit runden Gliedern und Lockenhaar. Solche Umbildungen von Kampfmotiven in das Genremäßige begegnen in hellenistischer Zeit dann häufig; denn die Entwicklung ist natürlich, wie in vielen parallelen Fällen, so gegangen, daß sie in der Illustration des Mythus ihren Anfang nahm. In der Tat haben wir im Ringkampf zwischen Herakles und Antaios das Leitmotiv der ganzen Typenreihe zu erkennen [2]), wenn es auch noch nicht feststeht, wann die Szene ihren festen formalen Ausdruck gefunden hat. Am antiken Ursprung der Marmorgruppen Clarac 802, 2016 und 804, 2018 A wird gezweifelt (Oertel bei Roscher I 363), so daß man von diesen Beispielen besser absieht. Sicher aber hat es bereits in klassischer Zeit eine statuarische Gruppe gegeben, welche diesen Ringkampf zwischen Herakles und Antaios darstellte, und die zahlreiche Spuren hinterlassen hat; die verschiedenen Nachbildungen — Münzen, Gemmen, Reliefs, auch von einer statuarischen Kopie scheint ein Rest erhalten zu sein — sind aufgezählt bei Robert, Sarkophag-Reliefs III 1, 162. Die Erfindung dieser Gruppe wird von Furtwängler, Antike Gemmen II 210, ins vierte Jahrhundert v. Chr. datiert, doch läßt sich über das Original etwas Bestimmtes zurzeit nicht ermitteln. Unter den Skulpturen des Praxiteles [3]) am

Abb. 11.

[1]) Archäol. Anzeiger 1890, 158 Fig. 14; Fröhner, Collection Gréau Taf. 33 Nr. 965. Beide aus Ägypten.

[2]) Bei Werken der jüngeren Kunst ist es vielfach schwierig zu entscheiden, ob ein beliebiger Ringkampf, oder jener der Sage gemeint sei. Die Bronzegruppe Clarac 802, 2014 (Schreiber, Kulturhistor. Bilderatlas 24, 4) wird wohl willkürlich als »Hércule étouffant Antée« gedeutet.

[3]) Gewiß der berühmte Meister, nicht der schemenhafte Namensvetter, den Klein in Vorschlag brachte; s. Brunn, Kleine Schriften II 71 ff. Also ins vierte Jahrhundert ge-

Herakleion zu Theben erwähnt Pausanias IX 11, 6 auch den Ringkampf mit Antaios. Aber in den erhaltenen Bildern einen Nachklang dieser praxitelischen Schöpfung zu suchen, wäre Willkür. Das Fragment eines Sarkophagreliefs aus Thespiä [1]) mit Heraklesabenteuern, die man zu den Gruppen des Praxiteles hat in Beziehung bringen wollen, könnte an sich freilich unter dem Einfluß des thebanischen Denkmals stehen; allein von Praxitelischem ist an den Figuren gar nichts zu erkennen, der Formencharakter ist vielmehr der des Lysipp. Von der Gruppe in Theben wissen wir nichts. Es geht darum nicht an, das Ringkampfmotiv des pergamenischen Altars auf das Vorbild jener praxitelischen πρὸς Ἀνταῖον πάλη zurückzuführen, wie es Mayer, Giganten und Titanen 382, tut. Allein darin hat er ganz zweifellos Recht: der Keim der Idee, welcher der pergamenische Künstler Gestalt gegeben hat, ist im Schema des Antaios-Ringkampfs zu suchen, und ein Vergleich der Friesgruppe mit Antaios-Darstellungen besonders der Kleinkunst zeigt, wie weit die Abhängigkeit geht [2]).

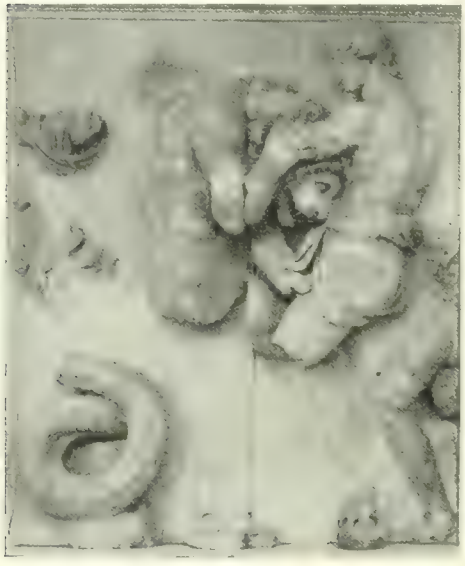


Abb. 12.

Auch das zweite Ringermotiv des Frieses (Taf. VI. Abb. 12) ist nicht auf Rechnung der Altarkünstler zu setzen; es ist ebenfalls einem Zyklus von Heraklestaten entlehnt. Dargestellt ist der Kampf eines jugendlichen Gottes mit einem Ungetüm, das im Heer der Giganten seinesgleichen nicht hat: auf dem gewaltigen, menschlich gebildeten Leib, dessen Beine in Schlangen auslaufen, sitzt der Kopf eines Löwen, und statt der Hände hat er Raubtiertatzen. Es ist ohne Beispiel, daß sich ein Gigant so weit ins Tierische verliert; alle übrigen haben wenigstens einen Menschenkopf, auch der mit dem Stiernacken Taf. III. Der

hören die Skulpturen jedenfalls, aber es ist nicht einmal sicher, ob es wirklich Giebelgruppen waren, nicht etwa Metopen; Hitzig-Blümner, Pausanias III 1, 424.

[1]) Bull. de corr. hell. XVIII 1894 Taf. 8, S. 201 ff.; Sarkophag-Reliefs III 1 Taf. XXVII Nr. 99.

[2]) Vgl. besonders Furtwängler, Gemmen Taf. XLIII 67 (und die Replik Nr. 68).

Eindruck des Löwenmäßigen überwiegt durchaus, denn auch der Rumpf ist voll animalischer Kraft und Geschmeidigkeit. Die Gruppe als solche gibt einen Figurenknauel, dessen Maschen sich aufs engste verstricken. Der Gott hat mit beiden Armen seinen Gegner an der Gurgel gepackt und ihm den Kopf herunter und gegen seine Brust gedrückt; er selber beugt sich vor, und die Beine sind in weiter Schrittstellung, um dem Auftreten Festigkeit und Halt zu geben. Die Bestie brüllt und schlägt dem siegreichen Gott die Vorderpranken in die Glieder. Wir kennen das Bild: so wird seit der archaischen Zeit schon der nemeische Löwe von Herakles gebändigt. Denn das Schema, das den Löwen stehend, auf den Hinterbeinen aufgerichtet, wie es hier der Fall ist, seinem Gegner in die Arme drückt, ist älter [1], als das andere, ebenfalls sehr häufige, wo sich die beiden auf dem Boden balgen. In der Folge hat es dann eine sehr lange Geschichte, aber merkwürdig geringe Wandlungen durchgemacht; noch die Spätzeit verändert es nur in Einzelheiten. Seine Verbreitung ist außerordentlich groß, sogar in den Typenschatz der nordischen Kunst hat es sich verirrt: auf dem Silberkessel von Gundestrup finden wir die Szene des Löwenkampfes in der barbarischen Umbildung, welche auch die übrigen, der klassischen Antike entnommenen Bilder des interessanten Denkmals durchzumachen hatten; die Tatsache des Zusammenhangs jedoch liegt auf der Hand [2]. Der Mann, der mit dem Löwen ringt, hat einen enganliegenden Rock mit kurzen Ärmeln und langes Haar; das sind Züge, welche der Verfertiger des Kessels aus Eigenem hinzutat, im übrigen hielt er sich ziemlich genau an die Vorlage. In der Grabmalkunst der römischen Kaiserzeit hat dies Ringerbild symbolische Bedeutung bekommen und ist ein geläufiges Motiv, auch in den Rheinlanden [3].

Der Vergleich mit diesem Schema in seinen Hauptzügen beweist, daß die Gruppe des pergamenischen Altars keine originelle Lösung bedeutet. Die Erfindung des Löwenungetüms hat dem Künstler des Frieses schwerlich viel Kopfzerbrechen verursacht; die Schlangenbeine sind die einzige Änderung, und gerade keine glückliche. Es wäre nun zu fragen, ob das Heraklesabenteuer nur im allgemeinen die pergamenische Gruppe angeregt habe oder ob wir an engere Beziehungen zu einer bestimmten künstlerischen Lösung denken dürfen. Möglich ist das letztere gewiß; einen Fingerzeig hat Belger, Archäol. Zeitung XLI 1883, 85 ff. gegeben: eine Tetradrachme des Lykkeios von Paeonien

[1] Michaelis, Annali 1859, 66; Reisch, Athen. Mitteil. XII 1887, 125 ff.; Furtwängler, bei Roscher I 2196 ff. und Samml. Sabouroff I[1] zu Taf. 68.

[2] Sophus Müller, Nordische Altertumskunde II 161 Fig. 100 und 101.

[3] Klinkenberg, Bonner Jahrbücher 109, 117 Taf. II 6; Kisa, Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift XVI 1897, 115 f.

(Head, Historia numorum 207 Fig. 150) gruppiert Herakles mit dem Löwen in einer Weise, welche der Komposition des Frieses entspricht. Die Münze ist im vierten Jahrhundert geprägt worden, zweifellos im Anschluß an ein Denkmal der großen Kunst. Es gibt von diesem noch wichtigere Repliken. Ein Relief der Villa Medici (Matz-Duhn Nr. 3560) und ein damit vollständig übereinstimmendes Tonrelief [1]) halten sich an dasselbe Vorbild, und zwar genauer als die Münze. Der erhobene echte Arm des Herakles auf dieser ist gewiß eine willkürliche Änderung; daß das zurückgestellte rechte Bein einfach wegfallen mußte, hat der Raumzwang verschuldet. Die Waffe, die auf dem Relief und auf der Münze schräg zwischen den Beinen des Herakles steht, lag im Rundbild natürlich auf der Plinthe. Denn daß das Original tatsächlich eine plastische Gruppe war, beweist eine weitere Replik, die zeitlich zwischen die Münze und die der frühen Kaiserzeit angehörenden Reliefs fällt. Eine Tonform aus Girgenti (Röm. Mitteil. XII 1897 Taf. XI 2, S. 273 Rizzo) gibt Zug für Zug dasselbe Bild, aber von der anderen Seite: man zeichne sich das Schema des Campanareliefs im Gegensinn, die Linien decken sich mit denjenigen der Matritze. Der statuarische Charakter der Vorlage ist dadurch sichergestellt, aber auch ein Versuch, das Original zu datieren, würde nicht aussichtslos sein. Die andere Gruppe der Stuckform hat ebenfalls ein Heraklesabenteuer zum Inhalt, und hier begegnen wir in der Gestalt des Heros einem für Lysipp bezeugten Motiv; auch die Bildung im einzelnen erinnert an den sikyonischen Meister [2]). Nun hat Lysipp eine Reihe von Rundbildern geschaffen, welche die Arbeiten des Herakles erzählten: in Alyzia in Akarnanien, später wurden sie von einem römischen Offizier nach Italien gebracht (Strabon X 459). Daß diese Gruppen auch in der jüngeren Plastik und Kleinkunst ihre Spuren hinterlassen haben werden, ist mit Overbeck, Geschichte der griech. Plastik [4] II 144, von vornherein anzunehmen; und es scheint durchaus gerechtfertigt, wenn Rizzo in dieser Serie lysippischer Werke nach dem Vorbild für das Relief seines Agrigentiner Handwerkers sucht.

Das Material, das uns für die Erforschung der Heraklesbilder von Lysipp und ihrer Nachwirkungen zu Gebote steht, ist viel zu weitschichtig, als daß wir im Rahmen dieser Arbeit darauf eingehen dürften. Allein

[1]) Campana, Opere in plastica Taf. XXII; Michaelis, Annali 1859, 63, 9; Kekulé, Kunstmuseum zu Bonn Nr. 465.

[2]) Rizzo 270. Die Figur des Herakles gleicht aufs genaueste dem Alexander jenes Reliefs aus Messene, in welchem Loeschcke einen Nachklang der von Krateros nach Delphi gestifteten, von Leochares und Lysipp geschaffenen bronzenen Jagdgruppe gefunden hat: Archäol. Jahrbuch III 1888 Taf. 7 und S. 190; Journ. of Hellen. Stud. XIX 1899 Taf. XI. Wir dürfen als sicher annehmen, daß die Figur eines dreinschlagenden Herakles, die bekanntlich für den Alexander der delphischen Gruppe verwendet worden ist, auf Lysipp zurückgeht. Vgl. Habich, Amazonengruppe 29 f.; Klein, Geschichte der griech. Kunst II 358.

hier wäre in der Tat noch sehr viel weiter zu kommen, und vor allem müßte untersucht werden, in welchem Verhältnis die römischen Herakles-Sarkophage [1]) zu jenem Statuen-Zyklus des Lysipp stehen. Sie schöpfen alle aus demselben Typenvorrat, und daß es statuarische Typen sind, hat man längst erkannt [2]). Auch der lysippische Formcharakter ist unter den plumpen Händen der römischen Steinmetzen nicht ganz verloren gegangen; aber stilistisch zuverlässiger sind die Campanareliefs, die sich an den Zyklus halten (Kekulé, Kunstmuseum Nr. 465) und den Originalen ja auch zeitlich näher stehen. Wie gerne sie gerade auch sonst mit lysippischen Statuentypen sich schmücken, ist bekannt; s. Hartwig, Österreich. Jahreshefte VI 1903, 22. Die Sarkophage reihen in ermüdender Gleichförmigkeit immer wieder dieselben Gruppen nebeneinander; auch der Löwenwürger ist fast regelmäßig darunter (Robert Nr. 112. 113. 116, danach Abb. 13, 120. 126—129); das Schema hat sich ganz rein erhalten.

Abb. 13.

Wir stellen fest: die Ringergruppe des pergamenischen Altars verpflanzt eine plastische Schöpfung der klassischen Zeit in die Gigantomachie. Mit diesem Bildwerk, soweit wir es aus zum Teil recht späten und künstlerisch meist minderwertigen Repliken kennen, hat sie gemein nicht nur das Schema, sondern jeden einzelnen Zug in der Stellung der Gliedmaßen. Genau so wie dort Herakles den Löwen, würgt hier der Gott seinen Gegner, indem er dessen Kopf fest gegen seine Brust stemmt. Vor allem entspricht hier das Gebaren des Löwenungetüms, das sich windet und krümmt, so daß sich der niedergepreßte Kopf und der krampfhaft hochgezogene Oberschenkel beinah berühren und der gewaltsam gebogene Rücken fast den vollen Kreis beschreibt. Das statuarische Motiv kann sehr wohl auf Umwegen dem pergamenischen Künstler in die Hände geraten sein; an ein direktes Nachbilden der originalen Gruppe darf man kaum denken. Die Kenntnis des Zyklus scheint sich rasch verbreitet zu haben; die Musterbücher der Dekorateure

[1]) Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs III 1 Taf. XXVIII—XXXIX.

[2]) Robert S. 118. 128.

haben sie überall hingebracht. Lange vor der Herstellung jener Sarkophage schon begegnet uns die Serie im Bilderschatz der dekorativen Kunst, und nicht immer natürlich ist der Anschluß an die plastische Vorlage so deutlich wie bei jenen Bildern von Heraklestaten aus der sog. Basilika zu Herculaneum (Helbig, Wandgemälde Nr. 1124. 1125; Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei Taf. 86, danach Abb. 14), die einer größeren Frieskomposition angehört haben müssen. Erhalten sind daraus nur zwei Stücke: »Herakles würgt den nemeischen Löwen«

Abb. 14.

und »Herakles bringt den Eber zu Eurystheus«: vorzüglich gemalt, aber auch hier sind die von den Sarkophagreliefs her bekannten Typen nicht zu verkennen. Wir haben da eine ältere Replik der Gruppen — gewiß war der ganze Zyklus einst vorhanden — und eine viel getreuere: was dort zum Teil völlig mißverstanden ist, wie das Stützen des getragenen Ebers mit der Keule, ist hier noch deutlich und klar. Das Landschaftliche ist flüchtig hingepinselt und ganz bedeutungslos; allein auch die Figuren sind nicht farbig gemalt, sondern »fast nur Ton in Ton« — »so daß das Gegenständliche sich dunkel von einem hell gehaltenen Grunde abhebt«. — »Der nackte Körper des Mannes und das Fell des

Löwen sind in absolut gleichem Ton gehalten.« Daraus geht deutlich hervor, daß die Vorlagen dieser Serie keine bunten Bilder waren; die metallische Präzision der Form und die Klarheit der Zeichnung bestimmen den Charakter des Ganzen [1]).

Es scheint mir nun von Bedeutung zu sein, daß uns bereits im Pergamon der Königszeit dieser selbe Zyklus von Heraklestaten im Rahmen eines dekorativen Wandfrieses entgegentritt. Den marmornen Block mit Heraklestaten in Relief (A. v. P. VII Beiblatt 38 Nr. 398, danach Abb. 15) hat Winter S. 308 als das Bruchstück einer ausgedehnten Frieskomposition erkannt, wo zwischen einzelnen symbolischen Gegenständen die Taten des Herakles in der bekannten Typik angebracht sind; denn das von Conze, Athen. Mitteil. XXIV 1899, 163, 11 beschriebene, in Pergamon eingemauerte Fragment ist sicher

Abb. 15.

zugehörig. Aus vorhandenen Skizzen hat Winter ermittelt, daß die Typen der Gruppen die gleichen sind wie auf der von Robert, Homerische Becher (50. Berliner Winckelmannsprogramm) 86 publizierten »megarischen« Reliefvase, welche ebenfalls aus dem dritten oder zweiten vorchristlichen Jahrhundert stammen wird. Vermutlich waren sämtliche Abenteuer in dem Friese dargestellt, und auch so noch war das Feld zu geräumig; daher die weiten Abstände und die Verlegenheitsfüllsel zwischen den einzelnen Gruppen. Der Fries, der nach der Beschaffenheit der Lagerflächen Glied eines größeren architektonischen Zusammenhanges gewesen sein muß, ist eine Arbeit der Königszeit, und zwar eine hervorragend gute. Winter hat mit Recht eine dem Fries und dem Reliefbecher gemeinsame [2]) »vorzügliche Vorlage« vermutet; sie reiht sich aber den-

[1]) Vgl. Herrmann, Text 102; Mau, Pompeji in Leben und Kunst [2] 494, über die Datierung des Baus ebenda 536.

[2]) Die absolute Übereinstimmung des Frieses mit dem aus Anthedon stammenden, aber sicher in Böotien fabrizierten Exemplar des Reliefbechers macht es unwahrscheinlich, daß dem Wandfries etwa ein in Pergamon selbst befindlichen Statuenzyklus zu Grunde liegen; sondern hier weist wirklich alles nach dem griechischen Festland. Allerdings hat

selben Mustern an, die wir dann viel später noch in den Händen der römischen Sarkophagarbeiter sehen, wie allein schon das Bild des Löwenringkampfs beweisen könnte. Und hier haben wir einmal Gelegenheit, dem Künstler des Altarfrieses einen Blick in die Werkstatt zu tun: wenn nicht alles täuscht, so hat ihn eine bildliche Vorlage, wie sie zu gleicher Zeit, am selben Ort zu rein dekorativen Zwecken benutzt worden ist, auf seinen sonderbaren Einfall gebracht.

Abb. 16.

Die übrigen Kampfmotive hat *Bie*, Kampfgruppe und Kämpfertypen 130ff. auf ihre Herkunft untersucht, und ist zu dem Ergebnis gekommen: »Wie die Gallierbilder, wie die Kopien des attalischen Weihgeschenks, so bieten auch die Kampfgruppen des großen Gigantomachiereliefs nichts, was über die gewohnten Typen hinausginge — nur

auch in Pergamon ein Ensemble von Dodekathlos-Gruppen existiert (Habich 56), und Amelung, Röm. Mitteil. XX 1905, 214 ff. verdanken wir den Nachweis, daß die Bronzen nicht nur in Rundplastik wiederholt wurden, sondern daß auch sie auf eine Klasse von Sarkophagen eingewirkt haben. Ihre Typik ist aber eine andere.

das Überlieferte in höchster Steigerung von Kraft und Ausdruck. Die ganze Skala der Kampfstellungen, die die Vorzeit in allmählicher Entwicklung hatte entstehen lassen, wird hier noch einmal in großartigster Weise zusammengefaßt: in überwältigender Fülle drängen sich die mannigfachsten Gruppenbildungen eng aneinander, welche aber unser historisch geübter Blick nun leicht herauszuheben und, sozusagen, zu kategorisieren vermag.« Bie scheidet zwischen Zweikämpfen im Stand und Verfolgungs- oder Besiegungskämpfen; die letzteren überwiegen, doch wird im allgemeinen nach Möglichkeit ein Wechsel der Motive erstrebt, so daß der Reichtum an Typen größer erscheint, als er wirklich ist. Und überall läßt sich der genaue Anschluß an längst traditionell gewordene, viel gebrauchte Formen konstatieren, die dann aber der Barock mit neuer, starker Kraft durchströmt. Das besonders beliebte, häufig wiederkehrende Motiv des auf der Flucht ereilten und niedergezwungenen Kämpfers, wie es am klarsten die Athenagruppe des Frieses zeigt, läßt sich zurückverfolgen bis ins ausgehende fünfte Jahrhundert[1]). Tatsachlich ist die Behauptung keineswegs übertrieben, es sei hier »alles, was die Vorzeit geschaffen, mit fast *gelehrt* zu nennender Vollständigkeit zu der großen Massenwirkung zusammengebracht worden« (Bie 134).

B. Der kleine Fries.

Der Relieffries, der die Innenwände des Altarhofs umzog und wahrscheinlich an der Eingangsseite auch übergriff auf die Außenwand und die vorgeschobenen Zungenmauern der krönenden Halle, ist später entstanden als der Sockelfries; vielleicht erheblich später. Schon der Umstand, daß an diesen kleineren Fries niemals - ebensowenig wie an die Architektur des Oberbaus selbst — die letzte Hand gelegt worden ist, während der Unterbau in allen Teilen durchgearbeitet wurde, läßt eine größere Spanne Zeit zwischen der Entstehung des letzteren und der Ausschmückung des Altarhofs vermuten. Der kleine Fries muß im Altertum einen sehr viel unfertigeren Eindruck gemacht haben, als

[1]) Brunn, Kl. Schriften II 465 f.; Trendelenburg bei Baumeister II 1255; Loeschcke, Die Enthauptung der Medusa (1893); Bulle zu Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen V 95 Nr. 1440; Winnefeld, Friese 234; Wachtler, Die Blütezeit der griech. Kunst im Spiegel der Reliefsarkophage 8), 1. Die dort erwähnte Möglichkeit, daß das Motiv der großen Malerei des fünften Jahrhunderts entstamme, habe ich Archäol. Jahrbuch XXV 1910, 143 ff. durch ein weiteres Beispiel zu illustrieren gesucht: das Pentheusbild der Casa dei Vettii (Abb. 16, nach Hermann-Bruckmann Taf. 42) bewahrt uns vielleicht die Grundzüge eines attischen Originals aus jener Zeit. Die große Verwandtschaft der Pentheusgruppe mit dem Motiv des Altars hat schon Talfourd Ely, Journ. of Hell. Stud. XVI 1896, 152 hervorgehoben.

er auf den modernen Beschauer macht, und der Unterschied in der äußeren Erscheinung zwischen ihm und dem Gigantomachierelief war größer, als er heute ist. Der Sockelfries war bemalt: obwohl der Grad der technischen Ausführung an keiner Stelle wirklich eine Mitwirkung der Farbe verlangte; die Reliefs haben stark malerischen Charakter und lebhaft koloristischen Reiz, dank ihren intensiven Kontrasten in der Behandlung der Oberfläche; sie wirken an sich beinah farbig. Die Malerei als komplettierendes Mittel war hier so gut wie völlig überflüssig; die Plastik hatte ihr Äußerstes getan im Deutlichmachen der Dinge. Die ausführenden Künstler würden wohl kaum auf eine polychrome Behandlung der Reliefs Wert gelegt haben, hätte nicht die Tradition die Farbung als etwas Selbstverständliches verlangt. Aber die Tatsache der Bemalung ist durch bestimmte Indizien bewiesen (s. Winnefeld 120; vgl. 20, 1)[1]). Die gemalten Augensterne waren in einem Fall noch kenntlich; andere Erscheinungen setzen eine lebhafte Buntwirkung voraus: die doch offenbar aus farbigem Material eingesetzten Augen des Zeusgegners, auch die vielen Metallzutaten. Der kleine Fries dagegen konnte ohne Mithilfe der Farbe gar nicht auf seine Rechnung kommen; seine Bestimmung als Wandschmuck und der ganze Charakter des Reliefs machten Bemalung notwendig. Was sich beim großen Fries nirgends beobachten läßt, ist hier augenscheinlich der Fall: der Bildhauer hat dem Maler manches auszuführen überlassen. Es ist aber so gut wie sicher, daß an diesen Fries überhaupt kein Pinsel Farbe gesetzt worden ist, denn die Unfertigkeit der Steinmetzenarbeit erstreckt sich nicht etwa bloß auf einzelne Teile des Reliefstreifens, sondern fast in seiner ganzen Länge stoßen wir auf kaum angelegte Partien (Winnefeld 214). Der Fries war offenbar seiner gesamten Ausdehnung nach gleichzeitig in Angriff genommen worden und überall nur bis zu einem gewissen Grad der Ausführung gelangt. Wir wissen nicht, warum die Vollendung des Baus unterblieb. Es müssen äußere Umstände hindernd eingegriffen haben, die es während der Arbeit am Unterbau des Altars noch nicht gab. Trotzdem kann von einer fühlbaren Diskrepanz der beiden Friese in der Mache keine Rede sein; die Handschrift ist im wesentlichen dieselbe, wie Kekule v. Stradonitz, Die griechische

[1]) Überzeugend dürfte auch der Hinweis auf andere, dem Altar gleichzeitige und gleichartige pergamenische Skulpturen sein. Die Köpfe Winter Nr. 130. 136. 137, die der Königszeit angehören, haben rotbraunes oder rotes Haar. Der prachtige Portratkopf eines Herrschers Nr. 130 (Taf. XXXII) ist — in seinem späteren Zustand, mit der nachträglich aufgesetzten Perücke — stilistisch den Altarreliefs ganz verwandt: sein üppig gelocktes Haar ist von genau derselben Bildung wie bei Figuren des Altars, mit »Resten von braunroter Farbe, eine Farbspur auch im Auge.«

Skulptur[2] 318 schon hervorgehoben hat[1]). »Die künstlerischen und technischen Gewohnheiten in der Wiedergabe des Nackten, der Gewandung, der Waffen, der nebensächlichen Einzelzeichnung und all dergleichen sind dieselben, die wir auch in der Gigantomachie finden. Wo es nicht der verschiedene Inhalt und Charakter der Darstellung von selbst ausschloß, sind die Motive und Gestalten und auch die Gesichtstypen in den beiden Friesen ähnlich, wie man dies zum Beispiel an den auf beiden Reliefreihen vorkommenden bewegten weiblichen Gewandfiguren und durch den Vergleich des Nereus und Okeanos mit den Königsgestalten des Teuthras und Aleos, des jugendlichen Gegners der Artemis mit dem behelmten Jüngling in der Wappnungsszene unschwer erkennen kann.« Es ist kein Grund zu der Annahme, daß nicht die gleichen Künstler an der Arbeit beteiligt gewesen sein könnten hier wie dort. Nicht die Verschiedenheit der Hände bedingte hier den fundamentalen Unterschied in der Bildwirkung, auch nicht allein die ganz anders lautende tektonische Bestimmung der beiden Friese im Rahmen des Ganzen; sondern sie lassen sich überhaupt nicht in Parallele setzen, denn ihre Bilderwelt stammt aus weit getrennten Vorstellungen heraus, und die Elemente sind sich von Grund aus fremd. Man kann der künstlerischen Eigenart des kleinen Frieses überhaupt nur dann gerecht werden, wenn man von vornherein ganz andere Fragen stellt, als vor der Gigantomachie.

I. Komposition.

Die Innenwände geweihter Räume mit fortlaufenden Friesen zu schmücken, deren Thema das breite Hinströmen einer ausführlichen Erzählung bildete, war für die ostgriechische Kunst kein neues Problem. Und von dem Behagen am epischen Stil und am Schildern glänzender Geschehnisse ist von jenen älteren kleinasiatischen Friesen, wie sie zum Beispiel die Hofwände des Heroons von Gjölbaschi in Lykien schmücken, noch manches übergegangen auf die Spätzeit. Es fehlt nicht an verblüffenden Anklängen: die Szene auf Platte 10 des Telephosfrieses (Taf. XXXII 5) erinnert in der Bewegung ihrer langgewandeten Figuren, wie *Schrader*[2]) sah, an Friespartien vom Nereidenmonument zu Xanthos;

[1]) Einer feineren formalen Analyse sollte es natürlich nicht unmöglich sein, bestimmte Merkmale festzustellen, welche eine persönliche Note, den besonderen »Strich« des einzelnen Meisters verraten; wie ja die abweichende Art der einzelnen Steinmetzen innerhalb der Friese selber sich teilweise noch erkennen läßt: mit einiger Schärfe und Sicherheit bei der Gigantomachie (Winnefeld 121), vereinzelt auch beim Telephosfries (Schrader, Archäol. Jahrbuch XV 1900, 112; Winnefeld 214). Sehr viel weiter dürfte aber eine Detailuntersuchung auf diesem Gebiet nicht führen.

[2]) Archäol. Jahrbuch XV 1900 (Die Anordnung und Deutung des Pergamenischen Telephosfrieses) 122. — Der Fries des Nereidenmonuments Brunn-Bruckmann Taf. 215 ff.

deutlich spürt man das Fortleben eines traditionellen Stils. Die Friese von Gjölbaschi machen auch schon Ansätze zu einer Gliederung und Teilung der Szenen durch künstliche Objekte und landschaftliche Details, wie sie dann der Telephosfries mit freilich sehr viel größerer Bestimmtheit anbringt.

Der wesentlichste Unterschied besteht darin, daß es der Fries der älteren Kunst mehr auf einen Rhythmus in großen Sätzen absieht und vielfach ganz darauf verzichtet, das zeitliche Hintereinander der Geschehnisse klarzulegen, sondern mit jener breiten und wenig konzisen Manier verfahrt, die auch das Epos mit seinem oft schleppenden Vortrag hat. Wogegen nun beim Telephosfries die Gliederung in einzelne Bilder sich rascher und scharf vollzieht; die Monotonie der Massenbewegungen und Allgemeinheiten, welche den lykischen Friesen als ein Erbteil asiatischer Breitspurigkeit noch anhaftet, weicht hier der unverkennbaren Absicht, nun auch im einzelnen das Besondere und Interessante herauszuheben. Es wird alles individueller. Die Zyklen der älteren Historienschilderei, besonders der Grabbauten in Kleinasien, bewegen sich stets um Aktionen allgemeiner Art: hier geht der Künstler den Wechselfällen einer Sonderexistenz nach und durchsucht die Lebensgeschichte eines einzelnen Menschen in allen ihren Phasen. Nicht die Bilderchronik an sich ist das Neue; wohl aber das Thema, das ihr gestellt wird. Es wird immer betont, daß hier ein origineller und erstmaliger Versuch vorliege, und im eben definierten Sinn ist es tatsächlich der Fall. Denn jene Bilderfolgen der klassischen Kunst, welche die Schicksale und Abenteuer eines einzelnen Menschen in Etappen vorführen — die Theseus- und Heraklestaten, an die man wohl erinnert hat —, sind parataktische Kompositionen, Aneinanderreihung einzelner Bilder, die für sich verstandlich und wohl auch für sich entstanden sind: keine Geschichten, wo sich eines aus dem anderen entwickelt, und wo der inhaltliche Zusammenhang der Szenen nun auch in der bildlichen Erscheinung überzeugen soll [1]. Auch die jüngere Entwicklung und die Zeit des pergamenischen Altars selbst geben uns keine eigentlichen Parallelen an die Hand. Die στυλοπινάκια des von den Attaliden in Kyzikos erbauten Tempels, welche man hier wohl erwähnen darf [2],

[1]) Sehr viel mehr als solche lockeren Bilderserien erinnert ein Beispiel aus der jüngeren Vasenmalerei (Furtwängler-Reichhold Taf. 98; vgl. Text II 206) an das Verfahren, welches der Telephosfries in großem Stile übt; hier ist auch inhaltlich einige Verwandtschaft mit dem pergamenischen Fries, der ähnliche Dinge behandelt; und es ist der gleiche mehr intime Ton. »Es ist ein Stück illustrierender Kunst, wie wir sie sonst erst wesentlich später, in den hellenistischen Illustrationen zu Dichterwerken und im pergamenischen Telephosfriese finden« (Furtwängler). Aber es steht nicht fest, in welchem Verhältnis dies Vasenbild etwa zu Lösungen der großen Malerei stehen mag, und ob dergleichen häufiger war.

[2]) Vgl. darüber Klein, Geschichte der griechischen Kunst III 137 ff.

mögen äußerlich unseren Friesszenen geglichen haben; daß es an landschaftlicher Szenerie nicht fehlte, geht aus der Beschreibung der Carmina Cyzicena in der Anthologie deutlich genug hervor, und in einem Fall (Erkennungsszene zwischen Telephos und seiner Mutter Auge) trifft sich der Altarfries auch stofflich mit einem Bild des Kyzikener Tempels. Weiter aber gehen die Entsprechungen nicht. Die Stylopinakia reihen Bilder mythologischen und historischen Inhalts aneinander, und die Verbindung ist eine rein gedankliche, beruht auf sinnigem Vergleich; das gemeinsame Thema (Kindesanhänglichkeit) wird auf die vielfältigste Weise variiert. Die Auflösung in lauter getrennte Einzelszenen kam schon durch die Art, wie die Reliefs angebracht waren, zum Ausdruck; leider verrät uns die griechische Bezeichnung nicht, wo wir uns diese »Säulentafeln« befestigt zu denken haben, und die bisher gemachten Vorschläge haben alle ihr Bedenkliches; zweifellos aber ist es, daß es sich um isoliert und in bestimmten Abständen befestigte Reliefs handelt, und ihr Charakter kam wohl demjenigen von Metopenbildern nahe. Am pergamenischen Altar wird zum erstenmal im Zusammenhang und sehr genau eine einzige langatmige Geschichte von Anfang bis zu Ende erzählt.

Man kann nicht sagen, daß die Erzählung als solche sehr klar und unmißverständlich sei. Zum Teil liegt das gewiß am Stoff, denn der Fries strotzt von mythologischem Detail. Die ausführliche epische Schilderung wäre gar nicht denkbar ohne eine sehr breite Grundlage von wissenschaftlichem Tatsachenmaterial, und auch hier muß, wie für die Gigantomachie, von den gelehrten Herren der höfischen Kreise ein detailliertes Programm ausgearbeitet worden sein, das den Künstlern die nötigen Mittel an die Hand gab. Ohne erklärenden Kommentar dürfte auch der antike Beschauer der verwirrenden Fülle dieser Schilderungen ratlos gegenübergestanden haben; und es ist anzunehmen, daß eine *inschriftliche* Erläuterung der Bilderserie auch von vornherein in Aussicht genommen war. Schon die ältere Kunst hat bei einzelnen Darstellungen aus der Telephoslegende auf Beischriften Wert gelegt. Die Metopen der Westfassade vom Tempel der Athena Alea zu Tegea müssen Szenen aus dem Leben des Telephos enthalten haben (Winnefeld 238 f.), und auf dem Architrav unter den Bildfeldern waren die dargestellten Personen durch Namensbeischrift bezeichnet[1]. Dasselbe ist natürlich bei dem figurenreichen Westgiebel vorauszusetzen, wo der Kampf zwischen Achill und Telephos in der Kaikosebene geschildert

[1]) Bei den französischen Ausgrabungen in Tegea wurde ein Architrav gefunden, auf dem die Namen »Auga« und »Telephos« eingehauen waren; daß sie sich auf Metopenreliefs zu beziehen und deren Fußleiste zu schmücken hatten, hat Schrader festgestellt (s. Winnefeld a. a. O.).

war: die Kalydonische Eberjagd des Ostgiebels wird von Pausanias VIII 45 so eingehend beschrieben, und die vielen Figuren der Komposition werden mit solcher Bestimmtheit alle mit Namen genannt, daß man daraus schließen muß, der Perieget hat sie sämtlich am Gebälk gelesen. Die Gewissenhaftigkeit, welche bei der Gigantomachie des Altars darauf drang, daß das gesamte Personal des Götterkampfes auf dem Friesrahmen seine Etikette erhielt – selbst diejenigen Gottheiten, an deren Bedeutung ein Zweifel gar nicht möglich war, sind ohne Ausnahme bezeichnet —, war bei diesem kleinen Fries natürlich noch sehr viel mehr am Platz; und man möchte sich den Bildertext in kurzen Sätzen denken; etwa so, wie die Beschreibung der Friesplatten im früheren Pergamon-Museum auf dem Sockel unter den Skulpturen gehalten war [1]). Das Gesims unter dem Fries bot dafür genügenden Raum; auch fehlt es nicht an Belegen für solchen Brauch im Pergamon der Königszeit. Aus dem Palast der Attaliden sind uns Fragmente feiner Gesimse erhalten, welche Dörpfeld, Athen. Mitteil. XXXVI 1911, 95 als Fußleisten von Wandgemälden erkannt hat. »Über die auf diesen Stücken befindlichen Buchstaben, die Inschriften von Pergamon Nr. 234 zusammengestellt sind, und offenbar eine oder mehrere lange Inschriften gebildet haben, läßt sich noch eine Vermutung aussprechen. Da eine über ein langes Stück der Wand hinlaufende Inschrift sich nicht auf einzelne, in Abständen angebrachte Nischen beziehen kann, wird sie uns wahrscheinlich die Stiftung oder Anfertigung der Wandgemälde nennen, die über dem Gesimse angebracht waren. Vielleicht gelingt es einem Epigraphiker, aus den zahlreichen Stücken eine solche Inschrift vermutungsweise zusammenzustellen.« Es dürfte aber auch mit der Möglichkeit zu rechnen sein, daß hier in summarischer Weise der Inhalt der Malereien auf dem Rahmengliede angegeben war. Von den Bruchstücken, die möglicherweise dem Fußgesims des Telephosfrieses angehört haben [2]), hat keines Buchstabenreste, – da aber der Fries selber unfertig blieb, ist es unwahrscheinlich, daß es überhaupt jemals zur Ausführung der Inschriften kommen konnte. Für das Verständnis der Bilder waren sie aber hier gerade so unentbehrlich wie bei den kyzikenischen Stylopinakia, in welchen ein unendliches gelehrtes Wissen steckt; die Epigramme der Anthologie, welche uns die Stoffe

[1]) Vielleicht natürlich auch nur die *Namen* der dargestellten Figuren, wie wir es von den Vasen gewohnt sind, von den Terenzhandschriften, auch von der mittelalterlichen Wandmalerei, wenn es gilt, die figurenreichen Szenen epischer Zyklen zu erläutern; auf den Trennungsborten der einzelnen Bilder sind die Namen aufgemalt. S. Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XII 1901, 84, 2.

[2]) A. v. P. III 1, 61; es ist aber sehr unsicher, ob sie vom Hallenbau des Altars stammen; übrigens sind es spärliche Splitter.

der einzelnen Reliefs beschreiben, fußen bestimmt auf solchen inschriftlichen Bezeichnungen der Originale, und es ist sehr wohl möglich, daß auch diese schon metrische Form gehabt haben.

Bei dem trümmerhaften Zustand des Frieses und der vielfach doch sehr zweifelhaften Bedeutung einzelner Szenen ist es unmöglich, in der Frage nach den *gelehrten Quellen* der Darstellung irgendwie zum Spruch zu kommen. In einzelnen Fällen ist es gelungen, bestimmte Sagenversionen nachzuweisen, welche offenbar berücksichtigt worden sind [1]); allein zu einem Überblick über das gesamte Material, das dem Fries zugrunde liegt, gelangt man nicht, und es ist daher auch nicht festzustellen, wieweit und in welchen Punkten die bildliche Darstellung einem schriftlich fixierten Generalplan folgen mag. Im allgemeinen dürften hier die Anweisungen ähnlich gelautet haben wie für die Gigantomachie, werden sich auf die Hauptsache beschränkt haben. Und was nun die Art betrifft, wie das literarische Programm in die Bildsprache übertragen worden sein mochte, so muß ich der Auffassung widersprechen, welche z. B. Schrader a. a. O. 114 vertritt. Er bemerkt Züge »episch-behaglicher Schilderung, dergleichen im Friese so häufig begegnen, daß der Schluß auf ein *ausführliches Epos* als unmittelbare Vorlage sehr nahe liegt.« Die Möglichkeit, daß der Verlauf der Erzählung im wesentlichen mit dem Gang einer dichterischen Darstellung sich decke, soll hier a priori gar nicht bestritten werden — unmöglich aber können die vielen »epischen« Elemente des Frieses auf literarische Anregungen zurückgehen. Das häufige Abschweifen von der Hauptsache, das Ausschalten des Zusammenhangs, das Eingehen auf Nebendinge, die dann mit Umständlichkeit besprochen werden, alles das ist nach meiner Ansicht unbeeinflußt von einer genrehafte Kleinigkeiten herausziselierenden Poesie. Das auffällige Verweilen bei Situationen ruhigen und beschaulichen Charakters hat einen ganz anderen Grund.

Ist überhaupt schon genügend beachtet worden, *worin* in der Hauptsache der Genrecharakter des Telephosfrieses besteht, und was in erster Linie die große Fülle seiner Bilder ausmacht? Es ist richtig, so ausführlich ist bisher noch kaum eine Geschichte im Zusammenhang vorgetragen worden. Vor allen Dingen aber muß es auffallen, einen wie breiten Raum das *Andachtsbild* in diesem Zyklus historischer Szenen einnimmt; immer wieder mischen sich in die Erzählung der Ereignisse

[1]) *Robert*, Bild und Lied 47 f. und Beiträge zur Erklärung des pergamenischen Telephos-Frieses: Archaol. Jahrbuch II 1887 ff.; III 1888, 45 ff., 87 ff.; über das Verhältnis des Frieses zu *Euripides* (Auge und Telephos) ebenda II 244 ff., zu *Sophokles* (Myser und Aleaden) II 246 ff., III 53. 61 ff.; über pergamenische Hymnen auf Telephos als vermutliche Quellen des Frieses II 258.

Bilder von Kulthandlungen mit dem ganzen zugehörigen Apparat [1]. Es herrscht etwas Zeremoniell-Feierliches in diesen Bildern; sie sind auf einen religiösen Ton gestimmt, es ist sakrale Kunst. Gewiß sind auch diese Dinge der Initiative der Hofkreise zu danken, allein die stoffliche Gestaltung der Szenen mutet uns hier eigentümlich vertraut an; man fühlt sich direkt erinnert an bestimmte typische Kultdenkmäler. Sehr richtig ist von *Winnefeld*, Friese 240, auf die große stilistische Verwandtschaft des Telephosfrieses mit den bekannten Votivreliefs hingewiesen worden, welche uns in besonders reicher Zahl aus dem vierten Jahrhundert v. Chr. erhalten sind; und es war überhaupt ein fruchtbarer Gedanke, den Wurzeln der Relieftechnik, welche der pergamenische Fries repräsentiert, in jener Gattung sakraler Reliefs nachzugehen, die jetzt in der Publikation von *Svoronos*, Das Athener Nationalmuseum, auch für eine feinere Stilanalyse nutzbar gemacht worden sind. Winnefeld hat gezeigt, wie bereits diese Votivreliefs, und zum Teil auch die ihnen verwandten Grabmäler Athens, die Figuren ganz ähnlich in den Raum stellen, oft vor die Pfeiler, welche das Bildfeld seitlich begrenzen, die in tieferen Gründen Stehenden meist in Vorderansicht und in schwacherem Relief; wie auch hier schon Pfeiler mit sakralem Beiwerk, Bäume, Felsen und Grotten zwischen oder hinter den Figuren ragen; wie einzelne Gegenstände, Altäre, Sessel, Fußschemel in einer ganz stereotypen Manier übereck gestellt und perspektivisch verkürzt werden, über welche der Telephosfries nicht hinauskommt. In der Anordnung der Staffage sowohl wie in der landschaftlichen Szenerie äußert sich derselbe Stil; daß die letztere »im ganzen Friese sehr bescheiden und nur zur Verdeutlichung der Handlung« auftrete, hat schon Schrader a. a. O. 121 betont: der einzelne Baum bedeutet den Hain, den Wald. Der Fries enthält auch einige Innenszenen, allein das einzige Mittel, welches den geschlossenen Raum zu charakterisieren hat, ist durchaus dasselbe, welches Votivreliefs und Gemälde einfachster Typik verwenden, wenn es ein Interieur zu schildern gilt: der Vorhang. Auf Platte 2—3 (Taf. XXXI 2) bezeichnet er den Empfangssaal im Hause des Aleos, in welchem Herakles begrüßt wird; auf Platte 21 (Taf. XXXI 7) das Brautgemach. Beide Male ist es ein schweres, vom oberen Bildrand herunterhängendes Tuch. Natürlich ist hier eine Ausstattung des Gemachs gemeint, welche der Wirklichkeit entsprechen sollte; solche Vorhänge als Abschluß oder Teilung eines Raums kommen schon im vierten Jahrhundert v. Chr. vor [2]). Zur gleichen Zeit erscheint der Vorhang aber auch schon auf den Denkmälern, und es hat nicht lange

[1]) Platte 1 (Taf. XXXI 1): Orakelszene; II (XXXI 5): »Stiftung eines Athenakults«; 49—50 (XXXII 6): »Gründung eines Kults in Pergamon«; 44—46 (XXXII 2): unerklärt.

[2]) Bethe, Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum 187.

gedauert, bis er ein typisches Element der Sakralkunst wurde. *Pfuhl*, Archäol. Jahrbuch XX 1905, 123 f. sammelt ostgriechische Reliefs hellenistischer Zeit mit Darstellungen des Totenmahls, wo solche Tücher den Hintergrund der Szene bilden. »Der Vorhang, in einfacher oder doppelter Bucht aufgehängt, schließt bald den ganzen Hintergrund, bald einen Teil davon ab; mehrmals erscheint nur ein Stück des Vorhangs, der hinter dem Bilde fortgesetzt zu denken ist. Die Enden gehen meist von dem oberen Bildrande aus, ohne daß ihre Befestigung motiviert wäre«; auch wird gezeigt, wie dieser typische Bestandteil der Votivreliefs bereits in Attika aufgekommen ist (S. 125. 244). Von diesem längst konventionell gewordenen Mittel zur Veranschaulichung eines Innenraums unterscheiden sich nun die Vorhänge des pergamenischen Frieses nicht im mindesten. Auf Platte 21 (Brautgemach) scheint das Tuch an der Decke befestigt zu sein und senkt sich in der Mitte des Bildes so tief, daß über dem oberen Rande des Vorhangs ein segmentförmiger Ausschnitt entsteht. Das Tuch bildet einen fast glatten Hintergrund und ist nur ganz leise, in langgezogenen, ungebrochenen Falten bewegt. Auf Platte 2—3 (Saal des Aleos) scheint im Gegenteil der Vorhang der ganzen Breite nach am oberen Bildrand befestigt, aber mehrfach gerafft und emporgebunden zu sein und verschwindet rechts hinter dem szenentrennenden Pfeiler [1]). Der Rest eines weiteren, gerafften und auf Pfeiler ruhenden Vorhangs auf dem Fragment Winnefeld S. 202 Nr. 67 (Fig. 97). Wir haben allen Grund zu der Annahme, daß es die bildende Kunst schon erheblich früher zu einer viel reicheren Raumdarstellung gebracht haben muß, und wenn Lukian, Herod. sive Aëtion 5 das Gemälde der Alexanderhochzeit zu beschreiben anfängt: θάλαμός ἐστι περικαλλὴς καὶ κλίνη νυμφική, so haben wir uns ein Bild von ganz anderer geschlossener Raumwirkung vorzustellen [2]), als sie die inhaltlich verwandte Darstellung unseres Frieses (Taf. XXXI 7), zeigt, wo sich die Figuren *vor* der Szenerie bewegen: man hat nicht den Eindruck, daß sie in einem allseitig begrenzten Raum drin stehen.

In der Bildform und in der Wiedergabe räumlicher Verhältnisse überhaupt nähern sich die einzelnen Abschnitte des Telephosfrieses

---

[1]) Die gleiche Art der Befestigung auf dem pergamenischen Heroenrelief A. v. P. VII Nr. 305, das Fränkel nach dem Schriftcharakter in die Regierungszeit von Attalos II setzt; der ganze Reliefgrund wird von einem in zwei Buchten aufgehangten Vorhang eingenommen, vor dem der jugendliche Heros sitzt. Die Befestigung des Tuches in den Ecken ist dieselbe, wie auf Platte 2—3 des Frieses, und auch hier sind über dem zusammengeschobenen Rand des schlaff herabhängenden Vorhangs zwei »halbkreisförmige Öffnungen«.

[2]) Vgl. Klein, Geschichte der griech. Kunst III 16; Rodenwaldt, Komposition der Pompejan. Wandgemälde 3 und 13.

in auffälliger Weise den älteren Typen der sakralen Reliefs [1]); allein für unsere Untersuchung ist es besonders interessant, daß auch *inhaltliche* Entsprechungen sich finden: Opfer-, Gebets- und Handschlagsszenen. Die Gleichungen gehen manchmal erstaunlich weit: es werden Bilder zusammengestellt aus Elementen, welche isoliert durchaus geläufige Formeln darstellen. Man möchte sich anheischig machen, aus dem Fries eine ganze Anzahl von Weih- und Grabreliefs der üblichen Typik herauszusägen. Die Sache verdient eine eingehendere Prüfung; denn wenn nicht alles täuscht, so dürfte im Anschluß an die traditionelle Kultplastik und an die dort ausgebildete Technik des Reliefs die Erklärung zu finden sein für die sonderbaren Formen, welche an mehreren Stellen des Frieses die bildliche Erzählung angenommen hat.

II. Typik.

Die Frage nach dem Ursprung der Reliefform, welche der kleine Fries aufweist, ist durch die Publikation der übrigen pergamenischen Skulpturenfunde [2]) der Lösung näher gekommen. Was bisher bloß vermutet werden konnte, finden wir hier bestätigt: die Bilderwelt des Frieses fußt in den Traditionen einer Kleinplastik, die auch in der Attalidenresidenz, wie im ganzen griechischen Osten, sich fest eingebürgert hatte. Der Boden von Pergamon hat uns eine beträchtliche Anzahl von Grab- und Votivreliefs geschenkt, die nach Format, Typik und künstlerischem Wert sehr verschieden sind und sich auch über einen weiten Zeitraum verteilen; neben Exemplaren aus der Kaiserzeit begegnen uns Stücke — gerade die besten sind darunter —, welche der Periode der heimischen Dynastie entstammen, und bei manchen ist die stilistische Verwandtschaft mit der Kunst der Altarreliefs außerordentlich groß [3]). Anders verhält es sich mit einigen Reliefs, deren schlichtere und der in der Königszeit herrschenden Ausdrucksweise gegenüber noch etwas befangene Formgebung ein früheres Stadium der Entwicklung bezeichnet und sich bedingungslos an den Stil der attischen Klein-

[1]) Auch da, wo sich der Vorgang im Freien abspielt. Die Felshintergründe der Platten 45—46 (Taf. XXXII 2), 12 (XXXI 6), 5—6 (XXXI 3), 8 (XXXII 3) sind noch weit entfernt von den stark plastischen Bildungen der hellenistischen Landschaftreliefs; sie sind fast eben, z. T. mit roh eingegrabenen Furchen, die wie Blitze kreuz und quer über die Wand fahren; und die Art, wie das Überhängen einer Felsmasse gegeben wird, erinnert noch stark an die konventionellen Höhlen attischer Nymphenreliefs.

[2]) *Altertümer von Pergamon VII. Die Skulpturen mit Ausnahme der Altarreliefs von F. Winter.* 1908.

[3]) Vgl. besonders Winter Nr. 303. 305. 329—334.

reliefs vom ausgehenden fünften und vom vierten Jahrhundert hält. Es sind da Reiter und Pferde, deren Formen in nichts über die vom Parthenonfries und stilistisch nahestehenden Reliefs her bekannten Bildungen hinausgehen; auch ein Totenmahl ist darunter (Nr. 322), das »alle typischen Züge der attischen Totenmahlreliefs enthält«. Allein wenn Winter für diese sämtlichen Denkmäler (Nr. 297—301. 322) attische Provenienz voraussetzt und ihre Verschleppung nach Pergamon »irgend wann einmal« für wahrscheinlich hält, so ist diese Erklärung bedenklich. Man wird immer fragen: warum eigentlich? Als Skulpturen von ansehnlichem Kunstwert werden diese Votivsteine kaum je eingeschätzt worden sein — aber wenn es der Fall gewesen wäre, so ließe sich die Wiederbenutzung importierter attischer Originale in hellenistischer Zeit, wie sie Winter für Nr. 298 [1]) und 300 annehmen möchte, bei dem Materialreichtum, über den die pergamenischen Steinmetzen verfügen konnten, schwer verstehen. Die betreffenden Platten sind auf beiden Seiten mit Reliefschmuck versehen: auf der einen Seite Reste figürlicher Szenen mit üblichem Vorwurf (stehender Jüngling; Reiter), der Stil gleicht demjenigen attischer Reliefs aus der Wende vom fünften zum vierten Jahrhundert; die andere Seite läßt nahe dem oberen Bildrand Pinien- oder Kiefernbüschel erkennen, deren Behandlung hellenistischen Formen entspricht. Die Fragmente sind zu unbedeutend, als daß sich Umfang und Darstellung des Verlorenen noch bestimmen ließe, doch hat landschaftliches Beiwerk dieser Art im Rahmen von Votivreliefs nichts Sonderbares: auf pergamenischen Heroenmälern der Königszeit [2]) stoßen die Zweige einer Kiefer oder Pinie nicht selten in derselben Weise bis an den oberen Bildrand. Trotz der unverkennbaren Diskrepanz im Formalen ist es unwahrscheinlich, daß die Herstellung der beiden Seiten zwei Jahrhunderte auseinanderliege, wie es nach Winters Annahme der Fall sein müßte. Vielmehr wird man die Frage zu erwägen haben, ob hier nicht dieselbe Zeit in verschiedenem Idiom sich äußere — eine Erscheinung, die uns beim Telephosfries immer wieder entgegentreten wird, wo nicht nur im Verlauf der ganzen Bilderserie, sondern innerhalb der einzelnen Szene sogar »in Zungen« geredet wird, wo stilistische Widersprüche selbst in den Elementen zum Vorschein kommen und klassische Formen reinsten Wassers dicht neben den barocken stehen. Es ist ein Fließen und eine Unsicherheit, die sich im mechanischen Arbeiten des hellenistischen Kunsthandwerks

[1]) Thiersch, Athen. Mitteil. XXVII 1902, 153 drückt sich vorsichtiger aus: »an attische Grabreliefs erinnernd«.

[2]) Ein besonders gutes Beispiel Nr. 306; vgl. auch das Relief aus Ephesos im Brit. Museum: Bull. de corr. hell. XXIII 1899 Taf. III 2 (S. 560 Perdrizet).

selbst da nicht selten bemerkbar machen, wo es sich ganz an die klassischen Muster hält [1]).

Die Grab- und Votivreliefs attischen Stils sind, wie wir aus Pfuhls Sammlung (Das Beiwerk auf den ostgriechischen Grabreliefs: Archäol. Jahrbuch XX 1905, 47—96 und 123—155) sehen, an der kleinasiatischen Küste und auf den Inseln so verbreitet, daß man mit Verschleppung vom Festland her nicht mehr wohl rechnen darf, sicher nicht ohne weiteres und in allen Fällen [2]); vielmehr muß das Handwerk Athens dem griechischen Osten ein ganz beträchtliches Kontingent produktiver Kräfte zugestellt haben. Pfuhl kommt dem Richtigen gewiß viel näher, wenn er S. 48 von getreuen Nachbildungen attischer Grab- und Heroenreliefs spricht, und besonders wertvoll ist die Beobachtung: »Unfertige Stücke erweisen das Vorhandensein attischer Werkstätten, und sowohl die allmähliche Lockerung der Überlieferung wie andererseits gelegentliches zähes Festhalten daran zeigen anschaulich, daß die bekannte Tätigkeit der großen Attiker in Kleinasien von einer allgemeinen Bewegung getragen war.« Der Einfluß Athens auf die ostgriechische Sepulkralkunst beginnt schon im fünften Jahrhundert; von da ab flutet ununterbrochen attische Anregung in die Formenwelt des kleinasiatischen Kunsthandwerks hinein. Soviel ist heute jedenfalls klar erwiesen, daß die Wurzeln der Reliefgattung, welche die Friedhöfe und Heiligtümer im Osten so reich bevölkert hat wie irgend anderswo, in Attika stecken, und daß die mit völligerem Beiwerk ausgestatteten jüngeren Reliefs lediglich Ableger attischer Formen sind. Für die Grabmäler hat diese Quelle Pfuhl (S. 154) nachgewiesen, und auch die Grabreliefs des sogenannten Inselstils stehen im Bann dieser Tradition [3]). Und wenn wir die Nymphenreliefs, die echt attisches Gewächs sind, in der Gestalt, wie sie das fünfte Jahrhundert entwickelt hat (Amelung, Röm. Mitteil. IX 1894, 71), dann oben am Hellespont wiederfinden [4]), so beweist das eben, wie überall der Boden getränkt ist mit den treibenden Säften attischen Kunstlebens. Die konsequente Weiterentwicklung zum reicheren Bild mit landschaftlicher Szenerie und Raumwirkungen hat das Weihrelief auch in Griechenland selber mitgemacht: das an-

[1]) Eine hellenistische Grabstele mit Reliefschmuck auf beiden Seiten, aus Chios: Arch. Jahrbuch XX 1905, 54 Nr. 21 und 58 Nr. 45. — Schon bei attischen Doppelreliefs der klassischen Periode lassen sich starke Unterschiede in der formalen Behandlung der beiden Seiten beobachten; s. Svoronos, Das Athener Nationalmuseum S. 120.

[2]) Wahrscheinlich bei den von Kekule v. Stradonitz, Echelos und Basile (65. Berliner Winckelmannsprogramm 1905) besprochenen Reliefs aus Rhodos und Chios.

[3]) s. Loewy, Archäol.-epigraph. Mitteil. aus Österreich 1887, 171.

[4]) In Gallipoli ist ein Exemplar aufgetaucht: Archäol.-epigraph. Mitteil. 1877 Taf. I (S. 4 ff.); Journal of Hell. Stud. 1885, 215 Fig. 3. Auch auf den Inseln kommen Nymphenreliefs vor; ein Stück aus dem vierten Jahrh. in Paros: arch.-ep. Mitteil. 1887, 167.

geblich aus Korinth stammende Votivrelief in München [1]), das von Furtwängler aus stilistischen und anderen Gründen ins dritte Jahrhundert gesetzt wird, ist aus pentelischem Marmor gearbeitet und kommt »nach der Art des Erdüberzuges« zu schließen, wahrscheinlich aus Attika; es ist aber dieselbe Kunststufe, welcher gleichzeitige ostgriechische Monumente angehören, man vergleiche das Votivrelief aus Rhodos im British Museum: Bull. de corr. hell. XXIII 1899 Taf. III 1 (S. 559 f.); Röm. Mitteil. XVI 1901, 260 Fig. 1 (S. 258 ff.).

Amelung betrachtet mit Recht diese reichere Ausstattung des Weihreliefs als hellenistische κοινή: überall stoßen wir auf Vertreter dieser mit szenischem Detail und räumlichen Tiefen wirkenden Monumentenklasse; Beispiele aus Mysien, welche dem Ende des zweiten Jahrhunderts v. Chr. angehören, publiziert Perdrizet, Bull. de corr. hell. XXIII 1899 Taf. V (S. 592 ff.). Kleinasien war ein besonders fruchtbarer Boden für diese Reliefgattung, und hier scheint auch die letzte entscheidende Wandlung, das raffinierte Hineinspielen landschaftlicher Reize, vor sich gegangen zu sein; und die eigentliche Heimat des hellenistischen Kabinettreliefs möchte man mit Pfuhl und anderen eben in Kleinasien suchen. Gewiß sind die Reliefbilder der Schreiberschen Gattung, welche in Pergamon und Tralles zutage gekommen sind [2]), nicht als alexandrinisch anzusprechen, und auch den feinen Glaspinax aus Pergamon (Conze, Kleinfunde aus Pergamon S. 9), der ein hübsches Beispiel dieses Reliefstils ist, braucht man nicht mehr für Import aus Alexandrien zu halten, da er auf ostgriechischen Reliefs seine Analogien hat. Die Resultate der Untersuchung, welche M. Bieber, Das Dresdner Schauspielerrelief (1907) über das bekannte Votivrelief mit dem sitzenden Schauspieler angestellt hat, sind durchaus überzeugend: danach müßte das Original auf kleinasiatischem Boden vielleicht in Teos, jedenfalls nicht fern von den Hauptzentren des asianischen Barocks, entstanden sein. Solange Alexandrien selbst den Nachweis eigener Produktion auf diesem Gebiete schuldig bleibt, während sich in Kleinasien die Belege für einen lebhaften Betrieb dieser kunstvolleren Reliefbildnerei mehren, wird man sich gern mit dem Gedanken vertraut machen, daß die Ausbildung dieser Barockskulptur mit ihren illusionistischen Tendenzen dem kleinasiatischen Hellenismus zuzuschreiben sei; gerade ihn drängte es mit aller Macht nach dieser üppigsten Entfaltung dekorativer Reliefbildnerei.

In dieses letzte, mit raffinierten Mitteln operierende Stadium der

[1]) Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek Nr. 206; abgeb. Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz 28 Fig. 7; Röm. Mitteil. XVI 1901, 260 Fig. 2; Einhundert Tafeln 28.

[2]) In Pergamon das Fragment mit Pan unter dem Baum: Winter Nr. 367; in Tralles das Relief Bull. de corr. hell. XXVIII 1904 Taf. 7 (S. 71 ff.).

Entwicklung gehört nun aber der pergamenische Telephosfries keineswegs, und es wäre durchaus verkehrt, ihn als einen krönenden Abschluß derartiger Bestrebungen hinzustellen. Überhaupt sollte man niemals den damaligen Stand der Reliefkunst nach Skulpturen untergeordneten Ranges, wie es die Apotheose Homers und der Telephosfries schließlich doch sind, einschätzen — und vollends nicht das Können und Wollen der Malerei, zu welcher jene Reliefs in sehr viel lockerern Beziehungen stehen, als es neuerdings wieder Rodenwaldt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde 4 ff., glaubhaft machen will [1]). Das Dresdner Schauspielerrelief, welches vielleicht noch dem dritten Jahrhundert angehört (Bieber 83), und älter ist als der Telephosfries, ist doch im Verständnis für alle räumliche Erscheinung beträchtlich weiter fortgeschritten, hat eine viel sicherere Hand im Herausarbeiten der dritten Dimension, versucht sich in Bewegungen, für die jener noch nicht zu haben ist, und doch liegt auch hier nur eine bescheidene Probe der Kleinkunst vor. Es kann gar kein Zweifel sein: der Telephosfries ist rückständig. Seine Typik geht im allgemeinen nicht weit über das hinaus, was das attische Weihrelief bereits im vierten Jahrhundert erreicht hatte, und erscheint jenem gesteigerten Realismus gegenüber, der sich in Pergamon im zweiten Jahrhundert schon sehr bestimmt durchsetzt, befangen und fast kleinlich.

Gegenüber der einheitlichen Stilisierung, welche allen Szenerien des Frieses zuteil geworden ist und die sich von der ruhigen und einfachen Sachlichkeit der älteren Relieftechnik höchstens im nebensächlichen Detail etwas entfernt, fällt es auf, daß die figürliche Typik nur noch mit einem Fuß in den klassischen Traditionen steht. Eine ganze Anzahl von Figuren ist infiziert von den charakteristischen Merkmalen des neuen Stils; das gilt weniger für ihre Bewegungen im allgemeinen und die Art, wie sie im Raume stehen, als für den körperlichen Habitus im speziellen und die Wiedergabe des Stofflichen: im Lineament ist ein leises, aber doch sehr spürbares nervöses Zittern und Zucken, und nun setzt auch schon ein Spielen mit plastischen Reizen ein, von welchen die simpleren Figuren der Votiv- und Grabreliefs größtenteils noch ganz unberührt sind. Um so merkwürdiger ist es dann, wenn daneben wieder Figuren von gewohnter Typik und konventioneller Bildung stehen. Diese Inkonsequenz in der Handhabung des formalen Apparats ist schon von Schrader beobachtet worden, wenn er auf die »ganz traditionelle Haltung« einzelner Figuren (S. 115: in der Begrüßungsszene Nr. 36–37 Taf. XXXIII 2) aufmerksam macht, oder auf die »schlichte, fast altertümliche Behandlung des Gewandes« (S. 117:

[1]) Vgl. die Rezension von Pfuhl, Götting. gel. Anzeigen 1910, 792.

Zeremonienszene Nr. 38—41 Taf. XXXIII 3), oder auf die »schlichte und ausdrucksvolle Natürlichkeit der Bewegung und die leichte und fließende Behandlung des Gewandes« (S. 114: die ruhig sitzende Frau Nr. 8 Taf. XXXII 3 und die verhüllte Auge Nr. 6 Taf. XXXI 3), während er S. 116 den Kontrast in der Formengebung zweier verschiedener Szenen gut charakterisiert: »Trotz aller Zerstörung der Oberfläche von 36—37 erkennt man deutlich, daß hier das Gewand einfach und streng, fast nüchtern, in wenigen geradlinigen Falten angelegt war, während die Figur am linken Rande von 14 wie alle in dieser Plattenreihe zu den Gestalten des Frieses gehören, an welchen das Gewand bis ins Einzelnste, mit üppigem, fast übertriebenem Reichtum an Motiven durchgebildet ist.« Schrader erklärt sich diese stilistischen Differenzen aus der Verschiedenheit der Hände, und in den besprochenen Fällen könnte man sich mit dieser Erklärung zufrieden geben. Allein es werden uns Beispiele begegnen, wo nicht weniger beträchtliche Abweichungen im Stil räumlich so nahe zusammenrücken — es gibt einzelne Figuren, die nicht mehr einheitlich empfunden sind —, daß man mit einer einfachen Zergliederung des ganzen Frieses in die Handschriften einzelner Arbeiter nicht mehr auskommt. In der Tat ist die Lösung des Rätsels auf anderem Wege zu suchen.

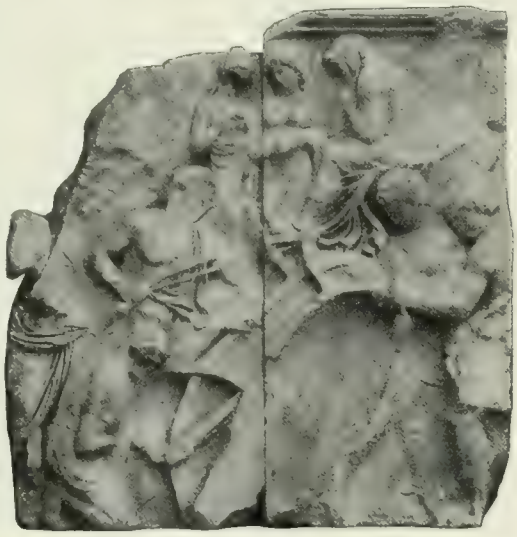


Abb. 17.

Nicht wenige Elemente der figürlichen Staffage sind mit der Skrupellosigkeit handwerksmäßiger Übung dem Typenschatz der oben besprochenen Reliefgattung fast ohne Änderung entnommen, und diese Angleichung an die geläufige Typik ist daran schuld, wenn manche Szene Formen annimmt, die wir im Rahmen dieser Erzählung nicht erwarten würden. Ein besonders interessantes Beispiel für diese Beeinflussung der Künstlerphantasie durch längst bestehende Gebilde bietet Platte 5—6 (Taf. XXXI 3, Abb. 17). Wir erblicken Auge, während der Vorbereitung ihrer Strafe, und zwei ihrer Mädchen vor ihr. Die Königstochter sieht aus wie gebrochen von Jammer und Weh — und doch

ist hier alles anders, als man es dieser temperamentvollen Kunst zutrauen würde. Es wäre mehr nach ihrer Art gewesen, wenn hier der Ausdruck eines lauten Schmerzes versucht worden wäre; der mythologische Vorwurf mußte dem Barockkünstler doch eigentlich das Bild eines erregten Weibes suggeriert haben, mit pathetisch verzweifelnder oder leidenschaftlich flehender Gebärde, so etwa wie auf dem bekannten pompejanischen Gemälde die dem Opfertod geweihte Iphigenie die Arme wirft und ihr angsterfülltes Gesicht gen Himmel richtet. Statt dessen sitzt

Abb. 18.

oben auf dem Fels, zusammengekauert und verschlossen, eine völlig verhüllte Frauengestalt, deren Gesicht so tief beschattet ist, daß man die Züge nicht erkennt. Man fragt sich, wie der Frieskünstler gerade auf eine solche Fassung verfallen sein mochte, die an dieser Stelle, wenigstens für mein Gefühl, überrascht. Nun hat aber diese Figur der Auge, was die leise und doch ergreifende Stimmung, die schmerzgebeugte Haltung betrifft, ihre schlagenden Analogien in der attischen Grabmalkunst des fünften und vierten Jahrhunderts. Man vergleiche die drei in ihre Mäntel gehüllten klagenden Frauen auf jenem Sepulkralrelief aus Athen [1], in dem Wolters die Metope eines kleinen Grabtempels vermutet. Die Ähnlichkeit ist augenfällig: die Bewegung und der ganze

[1]) Athen. Mitteil. XVIII 1893 Taf. I (S. 1 ff. Wolters); Svoronos, Das Athener Nationalmuseum Taf. CXXVIII, danach Abb. 18.

Umriß, die Art der Verhüllung und der Faltenwurf bei der Auge stimmt sehr weit überein mit der auf einem Steinblock sitzenden Frau in der linken Hälfte des attischen Reliefs; die folgende Beschreibung läßt sich ohne weiteres auf beide Figuren beziehen. Die Gestalt ist in reinem Profil dargestellt, auf einem felsigen Sitz, dessen vordere Kante hinter den schweren Hängefalten des Umschlagtuches verschwindet. Dieser Mantel läßt nur Gesicht, Hände und Fußspitzen unbedeckt, er ist aber so straff angezogen, daß einzig die Körperlinien den Umriß der ganzen Erscheinung bestimmen; das unendlich klare und ruhige Lineament — eine einzige ungebrochene Kurve umschreibt Hinterkopf und Rücken — ist grundverschieden von jener vibrierenden Konturenführung, wie sie die Skulptur der Pergamener liebt. Und mit der strengen Einfachheit der Silhouette stimmen dann auch die großzügig angelegte Innenzeichnung, die wenigen und schlichten Gewandfalten, die von der Leibmitte fächerförmig auseinanderstrahlen. Alles das bedeutet ein Zugeständnis an einen Geschmack, der vom pergamenischen Idiom grundsätzlich verschieden ist. Doch ist der Künstler an einer Stelle aus der Rolle gefallen: unter der Decke des Mantels, der die Beine vorn überspannt, windet sich hinten ein größerer Zipfel des weiten Rockes hervor und schlägt in kühn geschwungenen Bauschen ein aufdringlich großes Pfauenrad. Wie bescheiden und vornehm nimmt sich die Anordnung des Gewandes an der Metopenfigur aus; das Unterkleid wagt sich kaum hervor.

Vor der trauernden Auge stehen zwei Mädchen mit offenem Haar, anscheinend in mitfühlender Ergriffenheit, leise die Köpfe neigend. Die eine hält in den Händen ein niedriges Kästchen, die andere hebt dessen Deckel hoch: offenbar wird der Inhalt der bekümmerten Herrin gezeigt. Eine Erklärung dieser sonderbaren Szene hat noch niemand gefunden, und ich bezweifle, daß sich überhaupt eine finden läßt. Es müßte denn sein, daß etwas Derartiges in der »Auge« des Euripides vorgekommen wäre. Für die »Andromeda« desselben Dichters läßt sich ein ähnlicher Zug mit Hilfe der Vasenbilder belegen. Freilich die Hydria des Brit. Museums (Furtwangler-Reichhold, Vasenmalerei Taf. 77) ist älter als das Drama und darf für die Rekonstruktion der Dichtung natürlich nicht benutzt werden [1]. Es ist möglich, daß ein älteres Stück den Vasenmaler zu seiner figurenreichen Komposition angeregt hat, wie Furtwängler vermutet — der Inhalt der sophokleischen Andromeda ist uns gänzlich unbekannt —, allein die Beziehungen zur poetischen Vorlage würden dann rein inhaltlich sein, denn eine Imitation der Bühne

[1]) Versucht hatte es Engelmann, Archäolog. Studien zu den Tragikern 10 und 66, der das Bild für die Illustration des euripideischen Prologs ansah; dagegen Furtwängler, Vasenmalerei II 96.

ist nirgends angestrebt. Vielmehr sind die Äthiopensklaven, welche in langsamem Zuge von links her nahen und allerlei Grabgeschenke tragen, Typen, die besonders in der Lekythenmalerei dieser Zeit beliebt sind (vgl. meine »Studien zu den attischen Lekythen« in: Aufsätze zur klassischen Altertumswissenschaft. Festschrift Basel 1907 S. 71). Die Bedeutung der Prozession ist klar: man bringt der Todgeweihten die üblichen Gaben an die Opferstätte, so wie der Verstorbenen an ihr Grab. Euripides muß die Idee für sein Drama verwertet haben, denn auf allen Vasenbildern, die nachweislich im Bann seiner Tragödie stehen, spielen diese Totengaben eine Rolle. Das älteste Denkmal, das in vielen Dingen sich treu an den Bühnenapparat hält, der Berliner Krater (Archaol. Jahrbuch XI 1896 Taf. II; S. 292 ff.), gruppiert um die gefesselte Andromeda drei Kästchen, auf deren Bedeutung Bethe nicht zu sprechen kommt; es ist aber selbstverständlich, daß wir hierin die Geschenke zu sehen haben, welche der Chor der Äthiopenmädchen auf die Szene bringt. Auch in den unteritalischen Darstellungen desselben Themas (Engelmann 63 ff.) stehen regelmäßig neben der gefesselten Heldin Kästchen und Gefäße, so daß man sich der Folgerung nicht verschließen kann: diese Dinge waren auf der Bühne zu sehen, und es war auch von ihnen die Rede [1]). Denkbar wäre es, daß der Künstler des pergamenischen Frieses durch eine derartige literarische Version zu seiner Auge-Szene angeregt worden ist. Aber das ändert an der Tatsache nichts, daß das Schema der Gruppe sich eng an Typen hält, die wir von zahlreichen Grabreliefs und sepulkralen Vasenbildern kennen, und wo sich der Akt in ganz ähnlicher Weise vollzieht; da wird der Verstorbenen von einer Dienerin in schlichter Tracht der kleine Toilettekasten geöffnet und dargereicht (vgl. die attischen Grabreliefs Conze Nr. 68—80, Taf. XXX—XXXVI und Nr. 1178 a). Es kommt dann nicht selten vor, daß die Herrin trauernd oder in trübes Sinnen versunken dasitzt und vor sich hinstarrt, wie es Auge auch tut, während die Magd in stiller Teilnahme den Kopf neigt und mit beinah verlegenem Griff ihr Kästchen öffnet. Aus diesem Vorstellungskreis heraus ist die sonderbare Gruppe der Auge mit ihren Mädchen erwachsen; es dürfte aber das einzige Mal sein, daß sich dieses in der Grabmalkunst so geläufige Motiv auf den Boden der Historienbildnerei verirrt hat.

Nun läßt sich ja freilich von direkter Einwirkung jener attischen Grabreliefs nicht sprechen; doch ist es noch möglich, die Fäden bloß-

[1]) Ihre sepulkrale Bedeutung und die Verwendung im Drama hat schon Trendelenburg, Annali 1872, 116 f. richtig erschlossen. Auch in der Sophokleischen Andromeda scheint das vorgekommen zu sein, wie man aus Fragment 126 (Nauck) αὐτοχείλεσι ληκύθοις schließen möchte; der Zusammenhang bei Pollux macht es zweifellos, daß damit Grabvasen gemeint sind; vgl. Trendelenburg Anm. 1.

zulegen, welche von den Typen des Kerameikos zur Szene unseres pergamenischen Frieses führen. Zunächst müßte betont werden, daß das Motiv der ganz verhüllten, in vorgebeugter Haltung tief auf dem Boden kauernden Frau, welches im Altarfries die Stimmung der zum Tode verurteilten Königstochter so unmittelbar und anschaulich zum Bewußtsein bringt, seinen Weg aus dem engeren Rahmen der Friedhofkunst sehr rasch in weiteste Kreise gefunden hat. Und mit dem Verlassen des heimatlichen Bodens verliert es dann auch immer mehr seinen besonderen Sinn. Um die Mitte des vierten Jahrhunderts verwendet die attische Vasenmalerei diese Figur für Szenen, wo ganz andere Töne angeschlagen werden als jene leise, wehmütige Elegie des Grabreliefs. Aus der Figur einer verhüllten Frau auf der glänzend gemalten Helena-Hydria der Ermitage zu St. Petersburg (Furtwängler-Reichhold Taf. 79, 1), einem besonders charakteristischen Exemplar der sogenannten Kertscher Gattung, wird auch die eindringendste Interpretation nicht mehr herauslesen dürfen als die Stimmung des dolce far niente: jene feiertäglich satte Ruhe, die über dem ganzen handlungslosen Bilde liegt. Es wird da geschildert, wie Paris und Helena sich in Liebe finden; allein schon die majestätischen Hauptfiguren, und dann besonders die untätig zuschauenden Nebenpersonen sind in einer träumerischen Lässigkeit befangen, fast regungslos. Der Gedanke, daß hier eine, wenn auch noch so freie, Nachbildung eines figurenreichen Gemäldes großen Stils vorliege [1]), hätte gar nicht aufkommen dürfen. Das Bild ist – wie alle Produkte dieses spätattischen Ateliers – ein loses Mosaik von lauter isoliert entstandenen Typen, und sie fügen sich zum Teil sehr schlecht in die Komposition. Für die Jünglinge zu beiden Seiten des Liebespaares — mag man sie Dioskuren nennen — sind statuarische Motive verwendet, aber wie ungeschickt stehen sie im Bild: beide legen den einen Arm direkt auf den Scheitel der etwas tiefer stehenden Frauen auf. Die zwei Sitzfiguren in den Ecken aber, welche der Bildmitte zugekehrt sind, haben kaum mehr als dekorative Bedeutung, und der Künstler hat sich keine Mühe gegeben, einen engeren Zusammenhang zwischen ihnen und dem Vorgang im Zentrum herzustellen. »Stephani [2]) sagt, man könne »keinen Augenblick im Ungewissen bleiben«, daß wir hier Aphrodite und Peitho vor uns haben. In solchen Fragen war die frühere Archäologie gar selbstsicher und leichtherzig; eine Figur auf einer Vase etwa unbenannt zu lassen, schien ihrer Wissenschaft ganz unwürdig. Wir denken anders. Jene Figuren, die wesentlich künstle-

[1]) Robert, Iliupersis des Polygnot (17. Halli ches Winckelmannsprogramm 1893) 35 zieht das Vasenbild heran, um die Grundlinien einer polygnotischen Komposition anschaulich zu machen.

[2]) S. Compte rendu 1861, 124 ff.

rischem Bedürfnis verdankt werden, bleiben uns ohne Namen; es werden Frauen des Hauses der Helena gemeint sein.« (Furtwängler, Vasenmalerei II 103). Daß die rechte Eckfigur, welche in reinem Profil auf einer schwachen Bodenerhöhung sitzt, die Füße vorstreckt, den geneigten Kopf in die Hand stützt, sehr an jene Typen der Grabreliefs erinnere — man vergleiche die Art der Verhüllung, den charakteristischen Zug der stark gebogenen Rückenlinie —, ist auch schon ausgesprochen worden; und es ist gewiß nicht zufällig, denn das Vasenbild ist auch sonst ganz getränkt mit Reminiszenzen an statuarische Kunst. Dieselbe Fabrik scheint die berühmte Pelike Furtwängler-Reichhold Taf. 70 geliefert zu haben; und auch hier begegnen wir, mitten unter der Gesellschaft eleusinischer Gottheiten, dieser kauernden Frau, nur daß Haupt und Arm vom Mantel befreit sind. Im übrigen ist es die gleiche Gestalt, die hier tief auf einem Steine sitzt und vor sich hinstarrt: offenbar eine Lieblingsidee dieses Malers, die er gerne anbringt.

Abb. 19.

Nicht daß unser Sitzmotiv den Kontakt mit seiner ursprünglichen Bedeutung nun überhaupt ganz verloren hätte: noch die unteritalische Vasenmalerei des späten vierten Jahrhunderts bringt es rein, auf apulischen Unterweltsvasen wird es zur Versinnbildlichung der Todestrauer nicht selten gewählt. Auf der Vase mit dem Tod des Tydeus (Archäol. Zeitung 1867 Taf. 220, wiederholt bei Engelmann, Studien zu den Tragikern 81 Fig. 26) sitzt Theseus in der nämlichen Haltung und Verhüllung da; und auch sonst findet sich der Typus zur Charakterisierung der abgeschiedenen Seelen. Und die Kunst Kleinasiens bringt diese Figur im vierten Jahrhundert, aber auch noch viel später ausnahmslos in sepulkralem Sinne an. Die auf felsigem Boden sitzenden verhüllten Frauen in den Giebelfeldern des sidonischen Klagefrauensarkophags (Hamdy Bey et Th. Reinach, Une nécropole royale à Sidon Taf. 7. 8) sind wohl die ältesten Beispiele für diesen Typus im Osten. Wir sehen hier wieder die Traditionen attischer Grabkunst festen Fuß fassen, aber noch in hellenistischer Zeit wirken im Osten diese Kräfte weiter. Denn auch die sitzende Verhüllte in jener merkwürdigen Unterweltsszene, welche auf einem (unserem Telephosfries etwa gleichzeitigen)

Grabmalfries aus Rhodos [1]) die rechte Bildseite einnimmt, verleugnet ihren Ursprung nicht. Die Frau, deren scharfe Profilstellung neben den anderen, räumlich besser durchgebildeten Figuren sehr auffällt, hat Zug für Zug das Motiv der trauernden Auge, nur sitzt sie in umgekehrter Richtung auf ihrem Fels; die Herausgeber sehen in ihr wohl mit Recht eine Büßerin, die im Hades ihre Strafe absitzt. Robert 133, der sich in sehr richtiger Empfindung an jene »Aithra« der Helenavase erinnert fühlt, glaubt auch hier wieder an Nachwirkungen polygnotischer Malerei. Ich denke, daß es sich doch mehr empfiehlt, diese Figur im allgemeinen Zusammenhang traditioneller Grabmalkunst zu lassen: dem Polygnot irgend einen entscheidenden Einfluß auf die »Erfindung« dieser Mantelfigur einzuräumen, liegt gar keine Veranlassung vor. Wie eng auch in solchen scheinbar außergewöhnlichen Fällen der Konnex mit dem üblichen Typenvorrat der Friedhofplastik ist, können wir auf Schritt und Tritt verfolgen. Eine hellenistische Grabstele aus Chios (Archäol. Jahrbuch XX 1905, 54 Fig. 9, Abb. 20) zeigt die trauernde Tote im Profil nach rechts sitzend; sie ist in ihr Himation gehüllt, schlägt die Füße übereinander und stützt den Kopf in die Hand — dasselbe Bild wie auf dem Grabrelief jenes Rhodiers Hieronymos, nur hat hier die Frau Polsterstuhl und Fußschemel unter sich, und neben ihr steht der geflochtene Arbeitskorb; das Schema ist in die Sphäre genremäßig betonter Wirklichkeit gerückt. Es ist lehrreich, den Wandlungen nachzugehen, welche die Bedeutung dieses Typus durchgemacht hat. Die trauernden Frauen des athenischen Metopenreliefs sowohl wie diejenigen des sidonischen Sarkophags versteht Wolters als Klageweiber; und daß diese Auffassung zulässig ist, auch für attische Kunst der klassischen Zeit, beweisen die beiden Grabstatuen sitzender Mädchen aus Menidi im Berliner Museum (Furtwängler, Sammlung Saburoff Taf. XV—XVII;

Abb. 20.

[1]) Brunn-Bruckmann Taf. 579, danach Abb. 19 (Text von Sauer); Hermes XXXVII 1902, 121 ff. »Relief von dem Grabmal eines rhodischen Schullehrers« (Hiller v. Gaertringen und C. Robert). Die Herausgeber datieren das Relief nach den Buchstabenformen der Inschrift in die erste Hälfte oder um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr.; »dazu stimmt der Stil des Reliefs, der in mancher Hinsicht an den Telephosfries erinnert« (a. a. O. 140).

Beschreibung der antiken Skulpturen Nr. 498. 499), welche als genaue Gegenstücke gearbeitet sind und kaum viel jünger sein dürften als jenes Relief mit den drei klagenden Frauen. Und hier bedeutet der Ausdruck leidvollen Sinnens ganz offenbar Trauer um eine, die der Tod entrissen hat. Denn die beiden Mädchen mit dem kurzgeschnittenen Haar und im langarmeligen Magderock sind Sklavinnen der verstorbenen Herrin. Wenn aber um Schoß und Beine ein faltenreicher Mantel geschlungen ist, wie er dem Dienstpersonal nicht ziemt — und die stehenden oder kauernden Mägde der attischen Grabreliefs tragen ihn auch nicht —, so dürfte darin ein Residuum des bekannten Grabtypus zu sehen sein, welchem die Figuren ja in Sitz und Haltung durchaus angeglichen sind; das Besondere liegt hier einzig im Betonen der Sklavinnentracht. Allein der Fall liegt nicht immer so einfach wie hier, und mit einer allgemeingültigen Deutung des Typus kommt man jedenfalls nicht aus: es gibt auch Grabstatuen dieser Art, wo nun bestimmt die Tote selbst gemeint ist, und Furtwängler hat gezeigt, daß dies auch der ursprüngliche Sinn des Typus gewesen ist. Ganz verflüchtigt hat er sich nie. Im vierten Jahrhundert geben sich manche dieser trauernden Sitzfiguren als Verstorbene zu erkennen: so die Männer über den Giebeldreiecken des Klagefrauensarkophags; sie sind durchaus identisch mit den Bildern von ertrunkenen Seefahrern auf attischen Grabreliefs (z. B. Conze Taf. CXX). Noch lange hat sich diese Sitte gehalten, den Toten selber darzustellen, in tiefster Niedergeschlagenheit und klagend über sein bitteres Los: auf späten Sarkophagreliefs noch ist die leidgebeugte Haltung einzelner Figuren manchmal so zu verstehen (Hauser, Röm. Mitteil. XXV 1910, 279 f.). Nur konstatieren wir auch hier dieselbe schillernde Vielseitigkeit, welche den Penelope-Typus im Laufe der Zeit für die verschiedenartigsten Situationen verwenden ließ; und ohne Beispiel ist der Vorgang nicht, den uns die oben versuchte Übersicht kennen lehrte: ein Typus, der anfangs die Klage der Toten, und in der weiteren Entwicklung (Büßerszenen im Hades) die schuldbewußte Zerknirschung der Verdammten zum Ausdruck brachte, wird übertragen auch auf die Totenklage der lebenden Angehörigen um den Verstorbenen; und es ist schließlich eine Variante, die nicht ferne lag, wenn der Telephosfries das Bangen vor dem nahen Tod in die gleichen, längst formelhaften Worte kleidet. Und klar bleibt in sämtlichen Fällen der Zusammenhang mit der attischen Kunst, welche die Worte geprägt hat.

Die Betrachtung der Augegruppe als Ganzes — die Vereinigung der Trauernden mit den kästchentragenden Mädchen — führt zum selben Resultat; denn auch sie ist dem hellenistischen Osten nicht fremd und geht da ebenso auf attische Vorlagen zurück wie in Unteritalien, wo wir die Gruppe der sitzenden Frau und der vor ihr stehenden Magd

mit dem Kästchen sehr verbreitet finden. Mehrere Bilder auf apulischen Grabvasen zeigen, wie sehr die Vasenmaler in Tarent sich die Typen der attischen Grabreliefs zueigen gemacht haben: oder zunächst wohl eher die dortigen Steinmetzen, denn gewiß hat auch die monumentale Grabmalkunst Apuliens diese Ideen aufgegriffen (Watzinger, de vasculis pictis Tarentinis 21 und 27). Das gleiche gilt nun für den griechischen Osten. Ein Grabrelief aus Andros (Österreich. Jahreshefte VI 1903 Beiblatt 93 ff. Fig. 17) wird von Weil, Athen. Mitteil. I 1876, 241 folgendermaßen besprochen: »Die Szene des Hegesograbmals erscheint hier im Flachrelief und umgekehrter Anordnung. Eine Frau sitzt auf einem Stuhl ohne Lehne; ihr rechter Arm ist auf den Schoß gelegt, der linke stützt das etwas gesenkte Haupt. Vor ihr steht rechts die Dienerin, welche mit der Rechten etwas aus dem geöffneten Schmuckkästchen herausnimmt. Trotz mancher Mängel im Detail, dem übermäßig langen Oberschenkel der sitzenden Figur würde man die Entstehung einer früheren Zeit zuweisen als die, auf welche die Inschrift führt.« Diese wird von Epigraphikern um 100 v. Chr. angesetzt, und das Relief kann — auch wenn mit der Möglichkeit zu rechnen ist, daß eine ältere Aufschrift geschwunden und das Grabmal ursprünglich für jemand anders bestimmt war — kaum viel älter sein. Wohl sind die Formen altertümlich streng, in vielem sehr viel strenger als die Denkmäler des Kerameikos aus dem Ende des fünften Jahrhunderts, welche dieselbe Szene geben: aber die handwerksmäßige Votiv- und Grabmalplastik des Hellenismus hat nun einmal ihren konventionellen Stil, und auf kleinasiatischem Boden bieten sich die sprechendsten Parallelen dazu. Auf dem Fragment eines Grabreliefs aus Pergamon (Winter Nr. 333, abgeb. S. 264) sehen wir ein Mädchen im ungegürteten Ärmelchiton, welches ein Kästchen öffnet; es ist gerade noch genug erhalten, um die starre Schablonenhaftigkeit des Typus feststellen zu können. Die Darstellung ist im griechischen Osten in hellenistischer Zeit vielleicht so häufig wie in Attika im fünften und vierten Jahrhundert; es mögen hier nur einige wenige Beispiele Erwähnung finden, die zufällig herausgegriffen sind: Grabrelief aus Samos: Athen. Mitteil. XXV 1900, 196; Grabstele aus Smyrna oder Umgebung: Pfuhl a. a. O. S. 52 Fig. 6; Totenmahlrelief aus Teos: Pfuhl S. 123 Fig. 20; Grabrelief aus Smyrna: Pfuhl S. 129 Fig. 23; Stele »gewiß ostgriechischer Herkunft«: Pfuhl Taf. 6, 1 (S. 54 Nr. 22); Giebelstele aus Smyrna: Pfuhl Taf. 6, 3 (S. 53 Nr. 12); Stele »unbekannter, gewiß ostgriechischer Herkunft«: Pfuhl Taf. 4 (S. 53 Nr. 18).

Es ist schwer zu sagen, was sich der Künstler des Telephosfrieses gedacht haben mag, als er diesen damals so geläufigen Typus seinem Bild einverleibte; dem Beschauer mußte hier aber die Erinnerung an

jene vielen Grabsteine aufsteigen, wo der Abschied vom Leben in dieser Weise seinen schlichten symbolischen Ausdruck fand [1]).

Der besprochene Fall ist nicht der einzige im Rahmen des Telephosfrieses, wo eine ganze Figurengruppe aus dem Typenschatz der Sepulkralkunst abgeleitet ist. Mehrere Szenen enthält der Fries, in welchem die Hauptpersonen sich die Hände reichen: Begrüßung oder Abschied — es ist charakteristisch, daß sich ein Entscheid über die Bedeutung der Situation höchstens auf Grund einer sachlichen Exegese des ganzen Zusammenhangs ergibt. Dem Bild als solchem gegenüber empfinden wir die gleiche Unsicherheit wie vor den attischen Grabsteinen mit Darstellung des Handschlags, wo die Macht eines stereotypen Schemas so nivellierend wirkt, daß der Sinn dieser Grabbilder in der Beurteilung fortwährend schillert und schwankt. Auch in einer anderen Gattung des Kleinreliefs — in den Bildern der Urkundenstelen — spielt die Handreichung eine Rolle, und hier ist es dann sichtlich nur der Ausdruck des Zusammenhaltens, die Bekräftigung vertrauender Hingabe; und der Akt verbindet nicht bloß Götter mit ihresgleichen, es kommt auch vor, daß Athena einem Sterblichen die Hand gibt (z. B. Votivrelief von der Akropolis: Schöne, Griechische Reliefs Taf. 19 Nr. 83; Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse Nr. 1175): der Mensch ist hier kleiner gebildet als die Göttin, und wenn das älteste Beispiel für den Handschlag in der attischen Grabmalkunst (Stelenfragment aus Ägina: Athen. Mitteil. VIII 1883 Taf. 17, 2; Friederichs-Wolters Nr. 91) denselben Unterschied in der Größe wahrt, so hat man daraus den richtigen Schluß gezogen, daß die ursprüngliche Idee auch für die sepulkralen Darstellungen des Handschlags in der pietätvollen Annäherung Lebender an die heroisierten Toten zu suchen sei. Die früher beliebte Deutung dieser Szenen (Ravaisson und Furtwängler), welche darin ein Wiedersehen im Jenseits sah und den Handschlag als ein Zeichen des Willkomms und der Begrüßung verstand, läßt sich heute nach einer kritischen Sichtung des Materials nicht mehr halten [2]); sondern wir können sowohl hier wie in der parallelen Entwicklung des Votivreliefs mit Stifterbildnissen den Prozeß verfolgen, wie an Stelle der feierlich repräsentativen Konfrontation der durch den Tod oder durch die »Schranken religiöser Scheu« Getrennten allmählich eine schlichtere und natürlichere Auffassung tritt, welche der Gruppe mehr den Charakter einer vertraulichen »conversazione« verleiht. Es sind Situationsbilder, besonnt von der

[1]) Eine einleuchtende Erklärung dieser Kästchenszene, die demnächst bekannt gemacht werden soll, hat A. Brückner gefunden, wie ich nachträglich erfahre; unser Resultat, daß ein sepulkraler Typus benutzt worden ist, wird dadurch nicht berührt.

[2]) Brückner, Von den griechischen Grabreliefs: Sitzungsberichte der Wiener Akademie Bd. 117 (1888) 525 ff.

warmen Stimmung familiärer Innigkeit. Auch die Bilder der attischen Grablekythen im fünften Jahrhundert sind ganz vermenschlicht in diesem Sinn; die Adoration kommt überhaupt nicht vor (Brückner, Ornament und Form der attischen Grabstelen 87), wohl aber der Handschlag (Milchhöfer, Gräberkunst der Hellenen 17, 1)[1]. In weitaus den meisten Fällen will der Handschlag nicht mehr bedeuten als den Ausdruck der Zusammengehörigkeit und Zuneigung, und an eine bestimmte Situation ist gar nicht gedacht. Allein es lag nahe, das Schema auch in anderem Sinn zu verwerten, und in der jüngeren Grabmalkunst wird das Handgeben nicht selten zum Scheidegruß[2]. Ebenso bestimmt läßt sich behaupten, daß eine spätere Zeit in einzelnen Fällen jenem Schema der attischen Grabmäler eine Bedeutung beigelegt hat, die es ursprünglich nicht hatte, und jene Geste, welche zunächst nur die liebevolle Vereinigung der Familienglieder symbolisieren will, wird zum Gruß zweier, die sich begegnen. Und zwar beeinflußt der Handschlag in der auf den attischen Grabreliefs typischen Form die Willkommszenen in der Kunst der späteren Zeit vielfach in einer Weise, welche den zu schildernden Vorgang um seine besondere Nüance bringt. Ein interessantes Beispiel für diese Durchdringung erzählender Szenen mit typischen Elementen für die Versteinerung des Historienbildes im Sinne einer Bildformel, die dann aber den Vorwurf verwirrt und unscharf macht, bei Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer 277, 2: »Wenn auf einem etruskischen Spiegel (Gerhard IV Taf. 377; Roscher 1959) Paris die sitzende Helena an der Hand hält; während Menelaos dabei steht, hat der übliche Typus der attischen Grabsteine vorgeschwebt.«

So weit haben nun im Telephosfries die Szenen mit Handschlag nicht vom Sinn der Erzählung abgeführt; aber man hat doch einige Mühe, unter dem Schleier der schablonenhaften Formel der Sache auf den Grund zu sehen. Auf Platte 36—38 (Taf. XXXIII 2, danach Abb. 21) wird die Begegnung des Telephos mit Agamemnon erzählt. Der sieche Mysier-

[1]) Die gleiche Wandlung wiederholt sich in der neueren Kunstgeschichte. Die Andachtsbilder der Gotik mit ihrer hieratisch-strengen Feierlichkeit stellen die betenden Stifter den Heiligen in ähnlich gemessener und zeremonieller Haltung gegenüber, wie es die archaischen Votiv- und Grabreliefs tun; und auch hier macht der sehr beträchtliche Größenunterschied der Figuren den weiten Abstand augenfällig. In der Renaissance verliert sich diese religiöse Befangenheit in dem Maß, in dem das Selbstbewußtsein des Menschen sich steigert. Die Adoranten wachsen an die göttlichen Gestalten heran und werden ihnen formal gleichberechtigt; und nun bahnt sich auch ein ganz anderes geistiges Verhältnis an zwischen Menschen und Überirdischen: die Nähe der Heiligen hat nichts Beängstigendes mehr, wie im Mittelalter stets; man fühlt sich wie unter seinesgleichen. Vgl. E. Schaeffer, Das Florentiner Bildnis (München 1904) 67 ff.

[2]) Über den Handschlag in Abschiedsszenen s. Weißhäupl, Grabgedichte der gr. Anthologie 100; Pfuhl 67, 53; Weege, Archäol. Jahrbuch XXIV 1909, 117 und 132.

könig ist in Argos angekommen und wird vom Landesherrn begrüßt; am Ankerplatz, dicht neben seinem Schiff. Die Fürsten stehen sich gegenüber und reichen sich die Hand; hinter den beiden sind ihre Gefolgsleute mit Waffen. Der fremde Ankömmling trägt das große Himation um die Schultern und stützt den etwas vorgebeugten Oberkörper schwer auf den langen Knotenstock, dessen oberes Ende in die linke

Abb. 21.

Achsel gestemmt sein wird. Das Vorneigen wird durch diese Stellung bedingt, aber auch durch den weiten Abstand der sich Begrüßenden: die beiden Männer stehen auffällig gelassen da und machen keine Bewegung gegeneinander; die ausgestreckten Hände fassen sich in einem leeren Raum. Telephos ist ein Mann in Jahren und krank; seine müde Haltung denkt sich Schrader dadurch motiviert. An sich dürfte man diese Dinge aus dem Habitus der Figur nicht herauslesen, die, wie Schrader 116 betont, »ganz in der für ältere Männer traditionellen

Haltung« dasteht. Diese traditionelle Haltung ist uns aber von der attischen Kunst her vertraut — man erinnert sich an die zahlreichen, lässig auf ihren Stock gelehnten Mantelfiguren der Vasenmalerei, besonders auf Lekythen, und an Grabreliefs — und der Anschluß an diese Typik erklärt uns auch die sonderbare Fassung der Szene: die Personen eilen nicht aufeinander zu, wie man es doch erwarten würde; es ist ein Situationsbild, ein ruhiges Beisammensein. Es genügt ein Blick auf attische Urkundenreliefs wie dasjenige aus dem Archontat

Abb. 22.

des Euthykles vom Jahre 398/7 (Bull. corr. hell. II 1878 Taf. X S. 37; Collignon, Histoire de la sculpture grecque II 155 Fig. 71; Svoronos, Athener Nationalmuseum Taf. CVII Nr. 107, danach Abb. 22), wo Athena dem athenischen Demos die Hand reicht, um die Herkunft des Motivs festzustellen: die Haltung des bärtigen Mannes im Himation, der sich bequem auf seinen Stock stützt, ist genau dieselbe [1]) wie beim Telephos unserer Szene; und sie hat etwas Konventionelles, Collignon

[1]) Auch auf Grabreliefs mit Handschlag begegnet der gleiche auf den Stock sich stützende Mann im Mantel, z. B. Conze Nr. 360. 434.

vergleicht mit Recht die stehenden Männer vom Ostfriese des Parthenon [1].

Um einen ähnlichen Vorgang müßte es sich, nach dem Schema der Gruppierung zu schließen, bei der zweiten Szene mit Handschlag, auf Platte 18 (Taf. XXXIV 1) handeln. Und doch wird hier ein Abschied erzählt, wenn die Interpretation des fortlaufenden Zyklus nicht fehlgeht. Gegürtet und gerüstet und zum Abmarsch bereit, steht der junge Telephos da, um gegen Idas in den Krieg zu ziehen. Mit der Linken hält er die Lanze, die Rechte reicht er einer Person, die ihm gegenübersteht und von zwei Speerträgern begleitet wird [2]); auch Telephos hat zwei gewaffnete Soldaten hinter sich. Die beiden durch Handschlag verbundenen Hauptfiguren sind räumlich so weit getrennt, daß sich der eine, barbarisch kostümierte Doryphoros in voller Figur, nur in geringerem Relief, dazwischen schieben ließ. Daß es sich um ein Abschiednehmen handelt, läßt sich wie gesagt lediglich aus dem Zusammenhang erraten, weil der vornehme Krieger augenscheinlich dieselbe Person ist, die sich in der unmittelbar vorhergehenden Szene die letzte Hand an die Rüstung legen ließ; die kleinen Unterschiede in der Uniform haben natürlich nichts zu sagen (s. Robert II 49 und Winnefeld 175). Doch nach der Bildsprache könnte die Szene ebensogut eine Rückkehr sein: die Gruppe der beiden Hauptpersonen entspricht derjenigen der oben geschilderten Begrüßung auf Nr. 36—38 durchaus. Auch hier wieder sind es attische Grabreliefs mit situationsloser Darstellung, welche die nächsten Analogien bieten: die Figur des Kriegers auf dem Grabrelief Conze Nr. 463 S. 107 A. B), welcher mit der Linken die Lanze faßt, die Rechte seiner vor ihm sitzenden Gattin reicht, entspricht dem abschiednehmenden Telephos nicht nur in Stellung und Bewegung ganz genau, sondern auch Einzelheiten der Rüstung und Draperie lassen sich vergleichen. Die Stelle des Knappen im Hintergrund nimmt hier ein Mädchen mit Toilettekasten ein: schon das würde verbieten, an einen Auszug des Kriegers zu denken, worauf sonst jeder Unbefangene raten würde — es ist auch hier (und ebenso in anderen Fällen, z. B. Conze Nr. 366. 378. 443 a) nichts weiter gemeint als die liebevolle Vereinigung zweier Gatten; und auch hier wird die Hauptgruppe gern von Nebenfiguren flankiert. In welchem Sinne dann die ostgriechische Kunst des Hellenismus das Thema bereichert, lehrt das große Grab-

[1]) Die »Phylen-Heroen« nach Arvanitopullos, Athen. Mitteil. XXXI 1906, 38 ff.; S. 45 wird von einem Einfluß dieser Gestalten auf die Typen der Grab- und Votivreliefs gesprochen.

[2]) Nach der früheren Erklärung (so noch im Führer durch das Pergamon-Museum 1904 S. 33) die Königstochter Auge; s. aber Winnefeld 176: die Hauptperson ist ganz verloren.

relief im Lateran (Helbig, Führer ² I Nr. 643), allein es will betont sein, daß sich der Telephosfries sehr viel enger an den klassischen Typus der attischen Kunst hält.

Häufiger natürlich als die besprochenen Fälle, wo ganze Gruppen und Szenen auf Anregungen der traditionellen Sepulkralkunst zurückgehen, sind die Beispiele dafür, daß einzelne Figuren dem gebräuchlichen Typenschatz der Handwerker entnommen sind. Das trifft besonders für jene Stellen des Frieses zu, wo die Spannkraft der Erzählung etwas nachläßt und dem breiten Ton formelhaften epischen Schilderns Raum gibt; hauptsächlich belanglose Neben- und Füllfiguren, über welche das Auge leicht hinweggleitet, haben in ihrer stereotypen Silhouette und in ihrer besonders schlichten Erscheinung etwas Schablonenhaftes, das um so mehr auffällt, wenn sich das Bild wiederholt.

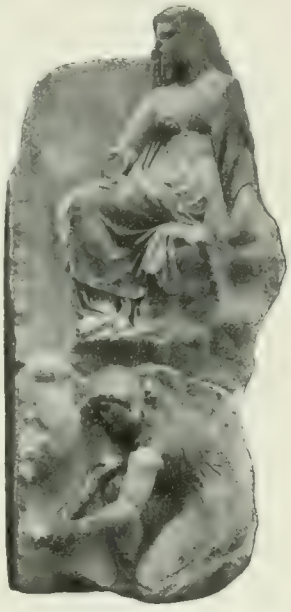


Abb. 23.

Auf Platte 8 (Taf. XXXII 3, Abb. 23) kniet vor dem Felsen, auf dem die verschleierte Frau sitzt, ein Mädchen im einfachen gegürteten Mägderock und schürt das Feuer unter einem bauchigen Kessel, der an hohem dreibeinigen Gestell aufgehängt ist [1]). Es ist ein Bild für sich, in der knappen und geschlossenen Linienführung übrigens sehr schön. Der zusammengekauerte Körper ist streng ins Profil gestellt, der gebogene Rücken beschreibt eine regelmäßige Kurve; die ganze Last ruht auf dem knienden linken Bein, das rechte ist aufgestellt, so daß das Knie über dem vorgreifenden linken Arme sichtbar wird. Es ist nun bemerkenswert, daß dieser Typus mehrmals im Friese vorkommt:

1. Platte 8 (Taf. XXXII 3): feuerschürendes Mädchen (nach links).

2. Platte 5 (Taf. XXXI 3): Handwerker (nach rechts), der beim Bau der Arche beschäftigt ist; die Stellung entspricht genau derjenigen des Mädchens; die linke Hand faßt den Rand des Boots, die rechte führt die große Zimmermannshacke.

3. Fragment 7 (Winnefeld 165 Fig. 74): Mädchen (nach rechts), es fehlen der Kopf, der linke Arm, die rechte Hand. Schrader 114

[1]) Die Bedeutung der Szene ist unsicher; verschiedene Vorschläge bei Robert III 97 und Schrader 114.

setzt die Figur, welche der schürenden Magd beinah im Wappenschema entspricht, auf die andere Seite des Kessels, ihr gegenüber: »Obgleich die Tracht, ein um die Beine geschlagener Mantel ohne Untergewand, für eine Dienerin ungewöhnlich ist.«

4. Platte 1 (Taf. XXX 1): Diener (nach links) in Knappentracht, der in der beschriebenen Haltung neben seinem Herrn vor einem Statuenpostament kauert und, mit den gespreizten Fingern der rechten Hand den Stilus haltend, anscheinend auf die Fläche der Basis schreibt [1]).

Die häufige Wiederkehr desselben Motivs innerhalb des so sehr lückenhaften Bestandes läßt vermuten, daß wir da auf eine ganz geläufige Formel gestoßen sind: für Haltung und Stellung einer in dienendem Tun beschäftigten Nebenperson hat sich ein fester Typus ausgebildet, in dem wir, schon wegen seiner häufigen Verwendung, eine bereits seit längerer Zeit im Umsatz befindliche Prägung sehen dürfen. In der hellenistischen Kunst läßt sie sich auch sonst belegen. Wir begegnen dem gleichen Motiv auf dem pompejanischen Gemälde »Ares und Aphrodite« aus der Casa dell'Amore punito [2]: die Magd, die links im Hintergrunde kauert und in einem Toilettekasten kramt, dessen Deckel die rechte Hand hochhält

Abb. 24.

Abb. 24 nach Herrmann-Bruckmann, Ausschnitt, entspricht der schürenden Dienerin des Frieses nicht nur in den Hauptzügen der Erscheinung ganz genau, sondern auch in Einzelheiten; bei beiden ist der lange anliegende Chiton aus dünnem Stoff sehr hochgegurtet, die Falten laufen als lange Strahlen abwärts über den Leib. Auf dem pompejanischen Gemälde paßt die Figur, so vorzüglich sie für sich aussieht, schon formal schlecht in das Bildganze. Sie ist in stark verkleinertem Maßstab gehalten, obschon der räumliche Abstand zwischen ihr und der Hauptgruppe fast gar nicht zum Ausdruck kommt; ihr kräftig betonter formaler Wert läßt die Figur als einen Fremdkörper in ihrer Umgebung erscheinen. Auch inhaltlich ist ihr Dasein wenig angebracht und muß gleichsam dadurch

[1]) So Schrader 119, gewiß richtig. Die Deutung von Robert III 59 ist unwahrscheinlich, von einer Schreibtafel ist nichts zu sehen. Für den Vorgang, wie ihn Schrader annimmt, fehlt es nicht an Analogien (s. unten).

[2]) Helbig, Wandgemälde Nr. 325; Guida del Museo Nazionale Nr. 1286; Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei des Altertums Taf. 2; vgl. Rodenwaldt, Komposition der pompejanischen Wandgemälde 73 ff., 129.

entschuldigt werden, daß die Magd während der Schäferstunde ihrer Herrin sich diskret abseits hält und tut, als ob sie emsig schaffe. Der originalen Komposition gehörte diese kauernde Dienerin nicht an; sie fehlt auf dem Gemälde aus dem Haus des M. Lucretius Fronto (Röm. Mitteil. XVI 1901, 340 Fig. 3), das mit ganz geringfügigen Variationen die Gruppe des Liebespaares wiederholt. Ein Vergleich der beiden Bilder lehrt, daß die gemeinsame Vorlage eben nur die Zweifigurengruppe enthalten haben kann: die lässig und verträumt in ihrem Sessel ruhende Aphrodite und Ares, der hinter ihr steht und, über die Stuhllehne gebeugt, sich Intimitäten gestattet, die keine Zuschauer vertragen. Für die Verschiedenheit in allem Drum und Dran wird man die einleuchtende Erklärung annehmen, die Rodenwaldt 243 f. für diesen Fall und ähnliche vorschlägt: die Gruppe ist einem unter den pompejanischen Dekorationsmalern verbreiteten Musterbuch entnommen, das Figuren aus bekannten griechischen Tafelbildern brachte isoliert, gleichsam als geschlossene statuarische Kompositionen. Für diese Annahme spricht allein schon der Umstand, daß die Hauptgruppe in den beiden Bildern ganz verschieden plaziert ist: in dem Gemälde Helbig 325 nimmt sie genau die Mitte ein, von den Nebenfiguren der knienden Magd und des spielenden Eros gleichmäßig flankiert; und als Folie für die schon so recht lose zusammengestückte Szene ist ein landschaftlicher Hintergrund hinzugepinselt, der hier völlig sinnlos ist. In der Casa di Frontone dagegen ist das Liebespaar dicht an den Bildrand gerückt. Die Szenerie ist da ganz sachgemäß, ein Innenraum mit dem bereiteten Lager; die vielen Figuren jedoch, welche das geräumige Bildfeld zu beleben haben, gehören nicht her und sind — zum mindesten die rechts im Vordergrunde sitzenden Frauen, die nicht auf den Vorgang sehen, sondern aus dem Bild heraus — als Notbehelf aus anderem Zusammenhang hierher verpflanzt [1]. Und dasselbe gilt für das kauernde Mädchen auf Helbig 325. Die Originalgruppe von Ares und Aphrodite schreibt Rodenwaldt 130 mit guten Gründen dem vierten Jahrhundert zu; die Figur der Dienerin aber stammt aus einer Quelle, die noch älter ist. Herrmann (im Text S. 7) macht darauf aufmerksam, daß bereits die Kunst des fünften Jahrhunderts das Motiv verwendet, denn das kniende Mädchen im Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia zeigt allerdings Haltung und Bewegung des schlanken, von dem hochgegürteten Kleid straff eingehüllten Körpers schon ganz entsprechend. Und wenn hier Kekule, Rhein. Mus. N. F. 39 (1884) 487 mit Recht an das verwandte Motiv auf attischen Grabreliefs des ausgehenden fünften Jahrhunderts

[1]) Deshalb ist doch wohl die Bemerkung von Mau, Röm. Mitteil. XVI 1901, 342, daß hier »eine literarisch nicht bezeugte Version der Sage« vorliege, zu berichtigen: es liegt überhaupt keine bestimmte Version zugrunde, sondern eine Willkür des Malers.

erinnert — auf dem Grabmal der Ameinokleia (Conze, Attische Grabreliefs Taf. CLXXVII) kniet die Dienerin im hochgegürteten Chiton in der beschriebenen Haltung vor ihrer Herrin, um ihr den Schuh zu binden, und auch auf dem Bruchstück Conze Nr. 902 (abgeb. Text S. 193) kehrt das Motiv ähnlich wieder — so sind das alles Beweise dafür, daß schon die Klassik des fünften Jahrhunderts diese zusammengekauerte Gestalt in ihren festen Typenschatz aufgenommen hatte [1]). Die Malerei der folgenden Zeit bringt sie immer wieder: auf dem herculanensischen Wandgemälde Helbig Nr. 1460 (Bieber, Das Dresdner Schauspielerrelief 56 Fig. 12) bringt die auf dem Boden kauernde Muse, welche die Weihinschrift auf einen Maskensockel schreibt — dieselbe Tätigkeit offenbar wie diejenige des Dieners auf Platte 1 des Telephosfrieses — eine Bereicherung des Motivs, indem die Masse des heruntergeglittenen Mantels den gar so schlichten Linienfluß der vertikalen Chitonfalten ins Stauen bringt und in andersgerichtete Bewegung überleitet, wie es auch bei der Dienerin der Aphrodite auf Helbig 325 geschieht, und in Fragment 7 des Telephosfrieses. Das Original des Bildes aus Herculaneum datiert M. Bieber in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts. Schon früher wird der Versuch gemacht, durch leise Drehungen des Rumpfes und ein bewegteres Faltenspiel, der Figur mehr räumliche Wirkung und reicheren Reiz zu verschaffen, wie die beiden Knöchelspielerinnen auf dem Marmorbild des Alexandros zeigen (21. Hall. Winckelmannsprogramm). Um so mehr will es betont sein, daß im Telephosfries wieder auf die ursprüngliche, ganz schlichte und einfache Fassung zurückgegriffen wird; für die Art, wie die Gewandfalten in leisen Spiralen den Körper überspinnen, zieht man am besten geradezu die olympischen Giebelfiguren zum Vergleich heran.

Der kleine Diener mit der Fruchtschale auf Platte 40 (Taf. XXXIII 3 [2])), der vor dem szenentrennenden Pfeiler steht, ist sehr ungeschickt zwischen die beiden Bilder geklemmt und fügt sich widerwillig in die Komposition; mit dem linken Ellbogen und dem Rand seiner Schüssel stößt er an den gebeugten Rücken seines Nachbarn zur Linken, der die folgende Szene in ähnlich markanter Weise abschließt, wie der sich vorneigende Krieger auf Platte 25 (Taf. XXXV 5), — der gesenkte rechte Arm aber, von der Schulter abwärts, verschwindet hinter dem sitzenden Telephos. Man versuche, sich das räumliche Verhältnis dieser beiden Figuren völlig klarzumachen; die Gruppierung hat nichts Überzeugen-

[1]) Allein im olympischen Ostgiebel findet sie sich dreimal: Olympia III Taf. XIV 3, 4, 5. Auch auf Münzen von Ambrakia und Tarent (bei Kekule a. a. O.): ein Diener kauert in derselben Haltung unter einem siegreichen Pferd, das von seinem Reiter bekränzt wird, und reinigt oder prüft seine Hufe.

[2]) Unsere Abb. 27 auf S. 135.

des, der bedienende Knabe bleibt ein Fremdkörper in dieser Umgebung drin. Schon der Umstand, daß er sich völlig en face zeigt, was für eine Randfigur ungewöhnlich ist, beweist, daß es sich um ein disiectum membrum handelt, das an ein fertiges Bild in ganz äußerlicher Weise angeschoben wurde; und es verrät sich auch die Provenienz: die kleinen Opferdiener mit Schüsseln oder Körben auf Votivreliefs stehen so, nur an anderer Stelle. Als Beispiel erwähne ich das Weihrelief aus dem Amphiaraion zu Rhamnus, aus dem vierten oder beginnenden dritten Jahrhundert v. Chr.: Svoronos Taf. XXXIX 2 Nr. 1384. Der Hierodule, der auf beiden Händen den flachen Opferkorb trägt, hat das gleiche Kostüm und dieselbe Stellung wie der Knabe des Frieses; und auch er steht seitlich vor der schlanken vierkantigen Stele, die als Träger für ein Votivepithem dient — hier aber mitten im Bild, von dem nur die rechte Hälfte erhalten ist. Der wesentliche Unterschied besteht darin, daß hier die Figur wirklich in die Handlung einbezogen ist — der bärtige Adorant, den der Knabe begleitet, greift eben in den Korb —, während der Diener in der Friesszene als belangloser Statist fungiert und sich ziemlich überflüssig vorkommen mag. — Auch sein Gegenüber im gleichen Bild, der nackte Knabe, der Wein aus einer Kanne in die vorgestreckte Schale gießt, hat auf attischen Votivreliefs seine Parallelen; vgl. Svoronos Taf. LXXXIV Nr. 1503, LXXXIX Nr. 1523, XC Nr. 1526. Im Standmotiv entspricht genau z. B. der Knabe auf dem Bruchstück CLIII Nr. 2444, wo die Figur, an den linken Rand gerückt, das Bild abschließt wie im Fries.

Man darf die Tatsache dieser Zusammenhänge nicht zu sehr ausnützen wollen, und drum möge es bei den besprochenen augenfälligsten Beispielen sein Bewenden haben. Diese Typen stehen fest und wie unberührt im Hin und Her einer mit noch unsicherer Hand nach neuen Ausdrucksformen tastenden Kunst. Es ist der Forschung nicht wohl möglich, bestimmt abzugrenzen, was nun alles sonst in den Handwerksgewohnheiten und im Typenvorrat jener Kleinplastik wurzeln mag, welcher die Künstler des Telephosfrieses von Hause aus nahestehen, und deren Technik sie nun einmal im Griff haben. Die oben angeführten Fälle sind nicht als einzelne versprengte Reminiszenzen zu bewerten; es sind bloß Stücke, die obenauf, und drum besonders sichtbar schwimmen auf einem Strom, welcher einer eben sich konsolidierenden, mehr als bisher auf ruhige und repräsentative Bildwirkung achtenden Historienschilderei eine Menge, zum Teil schon recht abgegriffener, formaler Hilfsmittel zutreibt.

Gerechterweise muß aber festgestellt werden, daß die Zahl dieser Überreste aus einer viel älteren Stilperiode dem charakteristischen Neuen doch nicht die Wage hält. Der Umwertung aller formalen Werte,

zu der das Erwachen des barocken Stiles führt, hat die verhärtetsten Elemente nicht aufzulösen vermocht; sehr viele überkommene Typen jedoch machen den Prozeß der Wandlung durch, und einer Gestalt wie der des en face stehenden Trabanten in der Empfangsszene (Taf. XXXI 2) sieht man es kaum mehr an, daß sie die konsequente Weiterentwicklung eines bereits der attischen Grabmalkunst geläufigen Typus darstellt. Die kleinste Form tritt hier in ungewöhnlicher Schärfe heraus, und die Stofflichkeit der Gewandung ist mit einem so verblüffenden Realismus betont, daß man sich an gleichzeitige Schöpfungen der Monumentalkunst erinnert fühlt. Es sieht so aus, als sei die Figur jener Marmorstatue des Attis nachgebildet, die wohl aus dem Kybeleheiligtum Pergamons stammt (A. v. P. VII Taf. XXVII Nr. 116): die Übereinstimmung auch in Einzelheiten ist erstaunlich groß. Und doch ist sie gewiß nur zufällig, und an eine Abhängigkeit ist hier nicht zu denken, sondern in solchen Erscheinungen äußert sich der Trieb der neuen Form, der stellenweise selbst die nebensächlichsten Gebilde des Reliefs mit einem neuen, drängenden Leben füllt.

III. Verhältnis zur großen Kunst.

Im allgemeinen sollte man sich hüten, in Bildungen von etwas kräftigerer Betonung sofort den Einfluß der großen Kunst oder gar bestimmter Kunstwerke zu suchen. Die Gefahr liegt beim Telephosfries besonders nahe, weil hier in einzelnen Fällen Anklänge an bekannte Schöpfungen von monumentalem Charakter ohne weiteres zuzugeben sind. Aber wenn Watzinger, Das Relief des Archelaos von Priene 03. Berliner Winckelmannsprogramm 1903, 13 einzelne Motive des Frieses auf Anregungen zurückführen will, welche die statuarische Musengruppe des Philiskos von Rhodos gebracht hatte, so zeigt sich auch hier wieder, daß unsere Forschung immer noch zu rasch persönlich wird und als direkte Beziehungen oder Abhängigkeiten bewertet, was sich im Grunde nur unter dem Druck des allgemeinen Zeitstils einander nähert. Die Gewand- und Stellungsmotive, welche der Telephosfries den Musen des Rhodiers verdanken soll, lagen damals in der Luft, und auf ostgriechischen Reliefs bieten sich für die von Watzinger angeführten Beispiele viel überzeugendere Parallelen, als es die statuarischen Typen des Philiskos sind. Daß »im Telephosfries dieser Einfluß deutlich zu spüren sei«, kann ich nicht finden, zumal gar nicht gesagt wird, worin nun eigentlich die Beeinflussung besteht [1]). Anleihen bei Lösungen

[1]) Ebensowenig vermag ich Benndorf, Mélanges Perrot 2 beizustimmen (Arndt, Text zu Brunn-Bruckmann Taf. 610 Anm. 9 hat es getan), wenn er die sitzende Frauenfigur eines lykischen Grabreliefs aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert für »sichtlich

der großen Kunst lassen sich am ehesten da vermuten, wo sich die Darstellung aus den Fesseln der traditionellen Relieftypik loszumachen scheint, etwa in den Kampfszenen des Frieses. Auf Platte 25 (Taf. XXXV 3) liegt ein erschlagener jugendlicher Krieger auf dem Rücken, kopfüber auf einen Pferdekadaver gestürzt, und Bienkowski, Die Darstellung der Gallier in der hellenistischen Kunst 30 glaubt, daß die Haltung der Figur beeinflußt sei durch die Statue des toten Gallierjünglings vom attalischen Weihgeschenk (Replik in Venedig, Nr. 23, Fig. 50—52). Man mag das gelten lassen, obschon die Übereinstimmungen weniger groß sind, als es bei flüchtigem Zusehen scheint; besonders die Haltung der Beine ist sehr abweichend: die attalische Figur hat die Oberschenkel weit auseinandergespreizt, und das rechte Bein ist lang ausgestreckt — bei dem Gestürzten des Telephosfrieses aber »im Knie scharf gebogen, als ob der Fuß noch auf der Erhöhung aufruhte, auf der die ganze Gestalt vor dem Sturze gestanden hat«. Jedenfalls ist die Lage der Figur eine durchaus verschiedene.

Dagegen scheint mir die ganze Gruppe des Frieses, welcher der Gestürzte angehört, einer Komposition des großen Altarfrieses nachgebildet zu sein. Im Rahmen des Telephosfrieses nimmt sich diese Kampfszene, in der nicht gekämpft wird, eigenartig genug aus: über ein totes Pferd sind zwei jugendliche Krieger, an deren Armen noch die Schilde hängen, rücklings hingefallen; von beiden Seiten nähern sich die Feinde und nehmen den Erschlagenen ihre Waffen ab. Nach Roberts Deutung (Archäol. Jahrbuch II 1887, 256) wäre hier der Tod der beiden Brüder Heloros und Aktaios, der Söhne des skythischen Flußgottes Istros gemeint. Diese Episode der Schlacht am Kaikos ist von Philostrat, Heroikos II 17 beschrieben: die Beiden werden, nachdem sie von ihrem in Verwirrung gebrachten Wagen abgesprungen, vom Telamonier Aias erschlagen. Sehr wahrscheinlich hat hier der Künstler an diese Geschichte gedacht und die beiden lockigen Jünglinge durch die gleichartige Bewaffnung als enger verbunden zu charakterisieren versucht; vom Wagen freilich ist nichts zu sehen, und dem toten Roß ist es nicht mehr anzumerken, ob es ein Wagenpferd sein soll (Winnefeld 180). Auf alle Fälle würde sich ein unbefangener Beschauer des Frieses den Vorgang schwerlich so auslegen, wie es die Sage will; man

beeinflußt von der Antiocheia des Eutychides« erklärt. Daß das Sitzmotiv mit seiner freien und geschmeidigen Drehung der attischen Reliefkunst fremd ist, ist selbstverständlich, wenn man die Chronologie bedenkt: dem vierten Jahrhundert ist die Pose noch zu kühn, zu kompliziert, und nach Demetrios von Phaleron ist die attische Grabmalkunst ja für lange Zeit nicht mehr in der Lage mitzureden. Im hellenistischen Osten aber findet sich auch im unscheinbarsten Kunsthandwerk manche Analogie. Das Motiv des Sitzens mit übergeschlagenem Bein aber, das der Statue des Eutychides seinen besonderen Reiz verleiht, fehlt gerade dem lykischen Relief.

würde von einer Illustration dieser Episode etwas anderes erwarten, viel eher die letzte verzweifelte Wehr der tapfern Istrossöhne gegen den furchtbaren Aias: statt dessen liegen da zwei Tote, aus deren gelösten Gliedern schon alles Leben gewichen ist, und die herzueilenden Sieger rauben ihnen Schild und Köcher. Nun ist aber die ganze Gruppe in der Gigantomachie des Altars schon einmal aufgebaut: die Aphroditegruppe (Taf. XIV), die einzige im ganzen Fries, wo sich ein Mitglied der siegreichen Partei nur mit den Toten des Gegners zu schaffen macht, entspricht besonders in der Art, wie der Leichenhaufen gebildet wird, derjenigen des Telephosfrieses sehr; zwei tote Gigantenjünglinge mit wallenden Locken liegen übereinander, der obere auf dem Rücken, und sein linker Arm steckt noch im Schildhalter. Und auch hier setzt ein von links her in raschem Laufe nahender Sieger (Aphrodite), den Oberkörper stark nach vorn gebeugt, unbedenklich den linken Fuß auf die tote Masse. Die Bewegung der Aphrodite ist nicht ganz klar, da die Hände fehlen: vielleicht sucht sie eine Lanze aus dem Körper des getöteten Giganten zu ziehen (Winnefeld 59); jedenfalls dreht und zerrt sie an einem mit der Leichengruppe irgendwie verbundenen Gegenstand — und das scheint nun auch die Tätigkeit des Kriegers zu sein, der sich über die Leichen der Istrossöhne vorbeugt und die Arme nach ihnen ausstreckt. Der Vorgang des großen Frieses mag hier den Künstler veranlaßt haben, die Schrecken des Schlachtfeldes in dieser von allem Gewohnten abweichenden Szene zu schildern. Für den Telephosfries war es natürlich das Nächstliegende, bei der Gigantomachie, die damals das non plus ultra der Schlachtenbildnerei bedeutet haben dürfte, nach Mustern zu suchen; und sicher würden sich noch mehr Übereinstimmungen konstatieren lassen, hätte nicht gerade dieser Teil des Telephosfrieses, wo von Kampf und Morden erzählt wird, so sehr stark gelitten [1]). Allein die Angleichung kann sich kaum weiter als auf die Bildung im Detail und auf einzelne Schemata erstreckt haben, schon weil die völlig verschiedene Bildform der beiden Friese zu einer ganz anderen Fassung der Szenen im Rahmen zwang. Der kleine Fries wahrt auch in seiner Schlachtendarstellung das gleiche Verhältnis zwischen figürlicher Staffage und Bildfeld, das im ganzen übrigen Verlauf der Erzählung beibehalten ist, und nirgends finden wir einen Verstoß gegen die Regel, daß über den Köpfen der Figuren noch ein freier Luftraum von ziemlicher Höhe zu liegen habe: während der große Fries das mächtige Deckgesims des Bildrahmens seinen Kämpfern schwer auf den Scheitel legt. Die wuchtige

[1]) s. Kekule v. Stradonitz, Die griechische Skulptur [2] 318. — So sind es immer nur einzelne abgerissene Sätze, die sich vergleichen lassen: der verwundet zusammenbrechende nackte Krieger der Kaikosschlacht Nr. 28 (Taf. XXXV 2) und der Gigantenjüngling Taf. XVII entsprechen sich fast genau im Gegensinn.

und gedrungene Massigkeit des Sockelreliefs mit seinen Untiefen und quellenden Formen hatte mit einer Dynamik einzusetzen, welche mit dem leichten und lichten Szenenbau des Telephosfrieses nichts zu tun hat, und während dort sich alles zum wirren Knäuel ballt, lösen und lockern sich hier die Fasern, und die dekorative Wirkung beruht vielmehr auf einem klaren und schlichten Nebeneinander der Dinge. Und auch hier hält sich der Fries lieber an die Gewohnheiten, welche in einer langen Entwicklung die dekorative Plastik hatte reifen lassen. Die Musterbücher der Sarkophagarbeiter, die anspruchsloseren Friese der kleinasiatischen Grabbauten und Tempel mit ihren typischen und schon etwas abgenützten Kampfmotiven mochten den Künstlern des Telephosfrieses das Material an die Hand gegeben haben, das sich für ihre Zwecke am ehesten eignete.

In der Tat zeigen die wenigen Reste, die uns noch einen Einblick in den Szenenbau der Kaikosschlacht gewähren, daß sich das Bild in ganz anderer Weise zusammensetzte als das wirre Kampfgetümmel der Gigantomachie. In viel breiterem Vortrag wird erzählt, und der Fries hat auch entschieden sehr viel mehr von der ruhigen Räumigkeit der älteren Reliefkunst als die dicht sich zusammenballende Masse des großen Reliefs. Zwischen den Figuren, auch zwischen den gespreizten Gliedern der einzelnen Figur bleiben größere Flächen des glatten Reliefgrunds stehen, deren Begrenzung zum Teil von fast geometrisch regelmäßigem Zuschnitt ist, während der Bildgrund der Gigantomachie in lauter kleine, bizarr konturierte Fetzen zerstückelt und zerrissen wird; und der Eindruck allgemeiner Unruhe, den die nervös sich gebärdenden Formen des Reliefs an sich hervorrufen, muß durch die Bemalung noch wesentlich gesteigert worden sein, indem das Gewimmel der kleinen Farbflecke, in welches der Hintergrund aufgelöst war [1]), alles andere eher als eine feste Folie für das gewaltige Ungestüm der Szenen gab. Die Kaikosschlacht des Telephosfrieses löst ihre Figuren in klarer Silhouette aus einer breitgestrichenen Fläche: man halte eine größere Strecke der Gigantomachie (etwa die beiden Hauptgruppen Taf. XXIV) gegen Platte 28 bis 29 (Taf. XXXV 2) des kleinen Frieses. Man erkennt

[1]) Gleichviel, ob man sich den Grund mit Trendelenburg, Baumeisters Denkmäler II 1265 nach Analogie »anderer kleinasiatischer Denkmäler« (Winnefeld 120: »gemeint ist wohl das Maussolleum von Halikarnass«) dunkel gefärbt denkt, oder als hellgetonte Fläche, von der die polychromierten Figuren in kräftigem Kontrast sich abhoben. Jedenfalls erinnert die Art, wie hier die verschieden gefärbten Teile an einanderstoßen, durchaus an die scheckige Marmorierung der Wände, wo die Zerlegung der Felder in lauter barock umrandete Farbflecke demselben Prinzip folgt, und die damals Stil war (Wände im Königspalast zu Pergamon).

hier die Traditionen der gewohnten Friesbildnerei, und es fehlt auch keineswegs an direkten Reminiszenzen.

Auf Platte 23 (Taf. XXXV 1, danach Abb. 25) kämpft Hiera, die Gattin des Telephos, vom Pferd herunter gegen die Argiver. Die Gruppe ist verstümmelt, aber die Hauptsache sieht man noch: das Pferd, dem einer der Gegner in die Zügel greift, wird scheu und bäumt sich; die Reiterin wirft sich herum und schwingt die Streitaxt nach

Abb. 25.

dem Gegner in ihrem Rücken. Robert, Archäol. Jahrbuch II 1887, 254, 3. hat gesehen, daß die Figur Verwandtes hat auf griechischen Amazonensarkophagen. Auf dem Sarkophag in Mantua (Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs II Taf. 31, 75, danach Abb. 26) ist das Motiv in der Tat sehr ähnlich. Man kann weiter gehen: die ganze Gruppenbildung stimmt überein, denn der in voller Rückenansicht gegebene, dem Pferd entgegentretende Krieger ist dort ebenfalls vorhanden, und unter dem steigenden Roß möchte ich auch auf dem Telephosfries, schon der Raumfüllung wegen, eine tot hingestreckte Figur ergänzen. Nach Robert II 255 und Schrader 127 ließe sich hier am ehesten die Figur eines auf dem Rücken liegenden Weibes unter-

bringen, von der noch ein Rest erhalten ist (Winnefeld 205 unter Nr. 77): eine erschlagene Begleiterin der reisigen Frau. Wenn man in diesen offenbaren Entsprechungen nicht Zufall sieht, so ließe sich zunächst wohl an eine rundplastische Gruppe als gemeinsames Vorbild denken. Die tote Amazone sieht, was man Robert, Sarkophag-Reliefs II 89, zugeben muß, wie eine direkte Kopie nach der bekannten Figur des attalischen Weihgeschenks im Neapler Museum aus; die einzige Diskrepanz — der Kopf mit dem Helm beruht auf moderner Ergänzung. Ebenso könnte die fechtende Reiterin ihr Vorbild gehabt haben in jenem Schlachtendenkmal. Wenn wirklich die statuarische Gruppe im Kasino der Villa Borghese (Archäol. Jahrbuch II 1887 Taf. 7, danach Sarkophag-Reliefs II 142) ein Motiv aus der attalischen Amazonomachie wiedergibt, was M. Mayer doch sehr wahrscheinlich gemacht hat[1]), so hätten wir einen Anhalt, um uns eine solche vom Pferd herab kämpfende Amazone im Rundbild vorzustellen: die Reiterin des Telephosfrieses, in freie Plastik übersetzt, müßte sich ähnlich präsentieren. Die Figuren sind sich übrigens nach ihrer ganzen Erscheinung verwandt; man vergleiche die Art, wie der Chiton bei der hastigen Bewegung von der rechten Brust heruntergleitet. Die Wahrscheinlichkeit also wäre keineswegs von der Hand zu weisen, daß ebenso wie jenen späten Sarkophagen, so auch dem pergamenischen Telephosfries das Siegesmonument des Attalos seinen Stempel aufgedrückt habe.

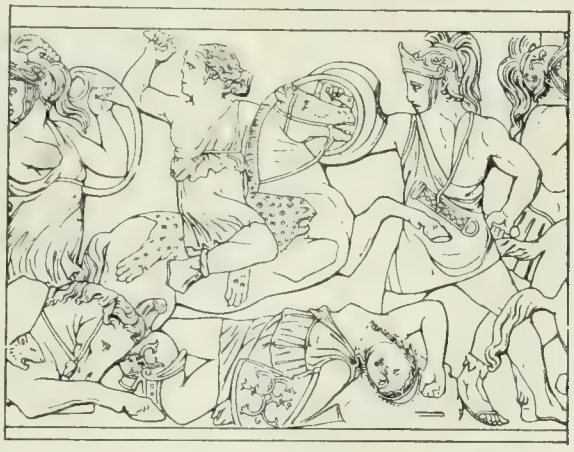


Abb. 26.

Hier hat nun aber die Beobachtung einzusetzen, daß auch die Gruppe des attalischen Denkmals gar nichts Originales gibt, sondern gerade so wie andere Elemente dieses Kunstwerks klassisches Gut verwertet und sich attischen Mustern zugänglich zeigt. Denn geschaffen hat dies Bild der leidenschaftlich einhauenden Reiterin die ältere attische Kunst. Für eine weitere Figur des attalischen Monuments, die von

[1]) Mit Einschränkungen haben zugestimmt Habich, Die Amazonengruppe des attalischen Weihgeschenks 67 ff.; Helbig, Führer[2] II Nr. 988.

ihrem gefallenen Tier steigende Amazone der Villa Patrizi (Matz-Duhn I 256 Nr. 948; Robert, Sarkophag-Reliefs II 83) hat Robert die Fäden aufgezeigt, die sie mit der klassischen Tradition verknüpfen: das Motiv ist schon in den Friesen des Niketempels und des Nereidendenkmals fertig da, und in diesen Kreisen der klassischen Kunst haben wir auch nach den Vorstufen unserer zu Roß kämpfenden Königin zu suchen. Die berittene Amazone aus dem Westgiebel des Asklepieions zu Epidauros (Brunn-Bruckmann Taf. 20) gibt in allem Wesentlichen dasselbe: ebenso bäumt sich das Pferd, und mit der gleichen Drehung des Oberkörpers in volle Vorderansicht hebt das Weib den rechten Arm mit der Waffe hoch. Es fehlt noch das nervöse Zucken der Linie; der Leib sitzt aufrecht, nicht schräg vorgeneigt wie bei der Hiera des Telephosfrieses; das Bein ist noch nicht in dem scharfen Knick hochgezogen, wie es bei der Amazone des Sarkophags der Fall ist und im Telephosfries — die untere Hälfte der Hiera fehlt, doch ist die Bewegung unverkennbar — ergänzt werden muß. Es ist noch mehr ruhiger Fluß in der ganzen Gestalt, und der Vergleich mit dem Dexileos ist sehr am Platz. Man sieht, wie auch hier die hellenistische Kunst das Motiv in ihrem Sinne bereichert und belebt, das heißt den Rhythmus bricht und die Linien in Aufruhr bringt, so daß aus dem großen Ausholen zum Schlag ein hitzig wildes Umsichhauen wird, — das soll aber nicht vergessen lassen, daß die attische Plastik des vierten Jahrhunderts die ganze Gruppe schon beisammen hatte: die fechtende Amazone ist die Mittelgruppe des epidaurischen Giebels, das eigentliche Zentrum der ganzen Komposition; zu beiden Seiten wird man sich vordringende und zurückweichende Griechen denken; auch verwundete und sterbende Amazonen sind da.

Sehr bald jedoch hat sich die dekorative Kunst in weitestem Umfange nicht bloß des Stoffes, sondern auch der von den Attikern dafür geformten Typen bemächtigt. Der Amazonenfries des Maussoleums von Halikarnass verpflanzte sie nach Kleinasien, und es ist der Schöpfer jener Skulpturen am epidaurischen Tempel selber gewesen, welcher die von ihm im Westgiebel des Asklepieions verwendeten Motive in die Frieskomposition übertragen half [1]). Schon da entgeht einem das stereotype Aussehen einzelner Gestalten nicht. Und wenig später, gegen Ende des vierten Jahrhunderts, werden diese festen Typen zu rein ornamentalen Experimenten hergegeben. Der berühmte Wiener Sarkophag, »auf dem die Darstellung des Amazonenkampfes einen fast

[1]) Nach der sorgfältigen Untersuchung von Wolters und Sieveking (Archäol. Jahrbuch XXIV 1909, 171 ff.) stammt die Plattenserie II des Maussoleumsfrieses (Beilage 1 Nr. 1006 bis 1012, vgl. S. 189) aus der Hand des Timotheos. Und gerade hier begegnen wir in Figur 24 einer Reiterin, deren Erscheinung lebhaft an jene Mittelfigur des Giebels erinnert.

ausschließlich dekorativen Charakter trägt«[1]), steht dem Maussoleumsfries nicht nur stilistisch sehr nahe, sondern seine Typik leitet sich direkt dorther. Das Interesse am Gegenstand als solchem ist merkwürdig gering— »die Szene wird zum Ornament«: die Bilder der einen Schmal- und Langseite sind in den gegenüberliegenden Feldern fast ohne Änderungen wiederholt. Es ist ein schablonenmäßiges Arbeiten nach festen Mustern, und es kommt den Künstlern — die beiden Langseiten sind von verschiedenen Händen gemacht — einzig auf die dekorative Wirkung an. Aus dieser Sphäre der reinen Schmuckform, die auf das erzählende Moment wenig Wert mehr legt und auf eigene Erfindung verzichtet, hat sich die Darstellung der Amazonenkämpfe nicht wieder erhoben. Im Friese des nach 221 v. Chr. erbauten Artemistempels zu Magnesia am Maeander[2]) sehen wir die wenigen, längst konventionell gewordenen Kämpfertypen in kurzem Wechsel zu langen Reihen (der Fries mißt 174 m) aneinandergestückt (Kekule v. Stradonitz, Griech. Skulptur[2] 356). Die griechischen Amazonensarkophage des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts (Robert Nr. 69—74, Taf. XXVIII—XXX) und die ihnen gleichzeitige Kampfszene des pergamenischen Frieses holen sich aus diesem Vorrat ihren Stoff, und die Hauptfigur der vom Pferd herab rückwärts einhauenden Amazone kehrt immer wieder, als das beliebteste und gangbarste Motiv. Die Hofkünstler des Attalos I. haben den Bildern der verbreiteten Musterbücher zu hohen Ehren verholfen, haben sie in Rundwerk geformt und zu plastischen Gruppen vereinigt. Aber nicht diese Statuetten des attalischen Weihgeschenks sind die Vorlagen für unsere Friesszene gewesen, sondern die Elemente der sehr einfachen Komposition waren dem dekorativen Kunsthandwerk längst in Fleisch und Blut übergegangen, und die Lösung des Telephosfrieses unterscheidet sich in nichts von den traditionellen Amazonenkämpfen, und zwar in der seit dem vierten Jahrhundert so gut wie erstarrten Form. Wäre mehr erhalten von dieser Partie des Frieses, so würden die Zusammenhänge sicher noch viel deutlicher sein; die wenigen Reste genügen schon, zufällig ist die Hauptfigur darunter. Der pergamenische Künstler wäre von sich aus kaum auf den Gedanken gekommen, die Gattin des Telephos gerade in dieser Weise in den Kampf eingreifen zu lassen: der Umstand aber, daß die Gestalt der streitenden Königin im Typenschatz der Sarkophag- und Friesarbeiter bereits vorhanden

[1]) Robert, Sarkophag-Reliefs II 76; zu der dort unter Nr. 68 gesammelten Literatur ist nachzutragen: R. von Schneider, Album auserlesener Gegenstände der Antiken-Sammlung des Allerhochsten Kaiserhauses (1895) 4 ff., Taf. IX. X; Wachtler, Reliefsarkophage (1910) 103 ff., Taf. IV.

[2]) Watzinger, Magnesia am Maeander Taf. XII—XIV; vgl. Herkenrath, Der Fries des Artemisions von Magnesia a. M. (Diss. Berlin) 1902.

war, enthob ihn des weiteren Suchens. Und wie die ostgriechische Kunst durch kleine Einschiebsel und Änderungen aus der attischen Amazonomachie gelegentlich die Kämpfe der Penthesileia und ihrer Horde machte, so ließ sich mit demselben Recht das alte Schema für die Taten der mysischen Königin benützen. Etwas Individuelles hat der pergamenische Künstler nicht geschaffen [1]).

Die Beobachtung, daß sich der Fries oft mit einer sonderbaren Ängstlichkeit einer festgeprägten Typik anschließt, läßt erwarten, daß selbst da, wo die Besonderheiten des historischen Stoffes dazu zwangen, die Darstellung aus dem zertretenen Pfad der handwerksmäßigen Bildnerei herauszulenken, doch auf erprobte Wirkungen älterer Kunst Rücksicht genommen werde, und daß auch hier die Freiheit der Erfindung nicht eine unbeschränkte sei. Dabei könnte es sich freilich nur um Schöpfungen handeln, die außerhalb der Grenzen stereotyper Dekorationsweise liegen; und tatsächlich vermögen wir in einzelnen Fällen Reminiszenzen an monumentale Werke festzustellen — allein auch hier schieben sich bisweilen Umbildungen, wie sie die dekorative Kunst des Hellenismus vorgenommen hat, zwischen das Original und die Szenen unseres Frieses. Ein charakteristisches Beispiel einer solchen Metamorphose sehe ich in der Plattenfolge 38—40 (Taf. XXXIII 3, Abb. 27). Dargestellt ist eine Versammlung sitzender Männer, welche sich in anscheinend lebhaftem Gespräch unterhalten. Die Aufmerksamkeit richtet sich, soweit der schlechte Erhaltungszustand erkennen läßt — leider sind gerade die Gesichter stark zerstört — dem am weitesten rechts sitzenden Manne zu, der seinen Mantel um den Schoß geschlungen hat: eben zieht er mit der Hand das Tuch vom linken Oberschenkel zuruck, während er den Blick wie fragend auf die andern richtet, und in dieser Geste und in der Entblößung müßte die Ursache der allgemeinen Spannung zu suchen sein. Offenbar soll hier geschildert werden, wie Telephos, dessen schlimme Beinwunde nicht heilen will, die Argiverfürsten, bei welchen der noch unerkannte Fremdling gastliche Aufnahme gefunden, dazu zu bringen sucht, daß sie ihm helfen. Der kurze Orakelspruch ὁ τρώσας ἰάσεται meint die Lanze, welche die Wunde verursacht hat: ihr Rost allein vermag sie wieder zu schließen. Einen Dramatiker müßte die Szene, wo der Unbekannte seine Wunde aufdeckt und damit seine Personalien verrät, reizen; für den bildenden Künstler war es schwer, diesem Disput, der sich um ein Rätsel dreht [2]), eine wirksame

[1]) Die Typengeschichte dieser Amazonenkämpfe ist mehrfach, zuletzt besonders von Habich und von Bie, Kampfgruppe und Kämpfertypen 121 ff., so erschöpfend behandelt worden, daß hier auf weitere Ausführungen verzichtet werden kann.

[2]) Nach Hygin CI wird der Sinn des Orakels von Odysseus entdeckt: *Achivis autem quod responsum erat, sine Telephi ductu Troiam capi non posse, facile cum eo in gratiam redierunt*

Folie zu schaffen. Man erinnere sich, wie mühsam die italienische Renaissance den Weg zur Lösung einer ganz ähnlichen Aufgabe gefunden hat: für die Darstellung des Abendmahls. Bei Spinello Aretino (Bild in Berlin) noch sind die Jünger hinter dem langen Tisch aufgereiht wie an einer Perlenschnur, rein parataktisch, einer neben dem andern; und die rhythmische Bogenstellung der kleinen Nischen, welche sich über den einzelnen Köpfen wölben, zerschneiden jeden Zusammenhang. Andrea del Castagno (in S. Apollonia, Florenz) löst die Darstellung aus dem starren Schema und gestaltet die Sache viel glaubhafter; die Worte des

Abb. 27.

Herrn tun ihre Wirkung, und es kommt Bewegung in die versammelte Schar: doch agiert noch jeder Apostel für sich, und ein Unvorbereiteter steht der Szene völlig ratlos gegenüber — man kann nicht einmal sehen, um welche Person sich eigentlich die erregte Unterhaltung dreht. Langsam erstarkt das Gefühl für die Notwendigkeit einer einheitlichen Handlung, wo auf allen Gesichtern die gleiche bange Frage steht. Aber auch Ghirlandajo (im Refektorium von Ognissanti, Florenz) ist es

et ab Achille petierunt, ut eam sanaret. quibus Achilles respondit, se artem medicam non nosse. tunc Ulysses ait: »non te dicit Apollo, sed auctorem vulneris hastam nominat.« — Gegenüber der Erklärung von Robert II 251, wonach das Attentat des Telephos auf den kleinen Orest und die Versöhnung mit Agamemnon bereits stattgefunden hätten (wie in der zitierten Hygin-Stelle), verdient die Ansicht Schraders 118 den Vorzug; die ruhig stehenden Lanzenknechte auf Platte 38 können nicht zu der wilddramatischen Szene auf Nr. 42 gehören.

noch nicht gelungen, sämtliche Fäden nach dem einen Punkt zu ziehen. Und es ist wirklich erst Leonardo gewesen, welcher alle Bewegung dahin richtet, wo eben das Wort mit dem dunkeln Sinn gesprochen worden ist. Man darf nicht vergessen, was für eine Summe von Vorarbeit es gekostet hat, um die Komposition so weit zu bringen, daß auf den ersten Blick hin der Beschauer im Bilde ist; Leonardo fußt auf den Erfahrungen vieler Vorgänger, die mit dem spröden Stoff in harter Arbeit gerungen haben. Der Künstler der Telephoslegende hatte es nicht so gut. Ihm war da eine Aufgabe gestellt, die mit dem Thema des Abendmahls einige Verwandtschaft hat; aber es fehlte im Vorrat der älteren Kunst durchaus an etwas Ähnlichem, und der pergamenische Künstler sah sich ganz auf sich selber gestellt. Er rückt sich die Szene ähnlich zurecht, wie die Renaissancemaler den biblischen Vorgang. Die Sache spielt sich nach dem Essen ab: man hatte den fremden Ankömmling bewirtet, wie es die höfliche Sitte verlangt; erst nachdem abgetragen ist, wird er nach Herkunft und Begehr befragt. Und da passiert dann das Unerhörte.

Der Künstler hat diese Situation wenigstens anzudeuten gesucht durch die beiden Eckfiguren der bedienenden Knaben: der eine schenkt Wein in eine Schale, und der andere trägt eine Schüssel mit Früchten. Aber niemand kümmert sich darum; es sind Statisten, die lediglich dekorative Bedeutung haben, sie sollen dem Bild einige Fülle geben; aber man sieht, sie sind aus anderem Zusammenhang genommen und der Mittelgruppe in ganz äußerlicher Weise angeflickt (s. oben S. 142). Bei der letzteren erinnert nichts daran, daß hier eben eine Tafel aufgehoben worden ist. Die hellenistische Votivplastik hatte wohl eine Antwort auf die Frage, wie eine größere Gesellschaft beim Mahl zu gruppieren sei (zahlreiche Beispiele bei Pfuhl 49 ff., 123 ff.), aber dann handelt es sich immer nur um reine Situationsbilder, und sie sind parataktisch komponiert. Hier aber war Raum zu schaffen für eine angeregte Konversation. Die Gruppierung im ganzen ist scheinbar völlig neu. Fünf Männer sitzen im Halbkreis herum: der bärtige rechts auf einem Stuhl ohne Lehne, seine Nachbarn auf einer gemeinsamen Bank (so Schrader 117; s. dagegen Winnefeld 190); alle Figuren sind schräg nach vorn gewendet, einem ideellen Mittelpunkt zu. Es sind würdige Männer, nach Tracht (Himation), Aussehen (wenigstens zwei haben einen schlaffen, welken Körper) und Gebaren in höherem Alter; und bei aller Aufmerksamkeit bewegt sich das Gespräch in ruhigen Bahnen: keiner ist etwa aufgesprungen oder beugt sich in momentaner Bewegung vor; nur die Hände gestikulieren, und der dem Telephos zunächst sitzt, wendet den Kopf nach ihm. Ein jüngerer Mann steht hinter den Sitzenden, auch er schaut mit der Gebärde des Staunens zu.

Es ist das Schema einer »conversazione« — sobald das Wort einmal

gefallen ist, weiß man, wieso der Künstler zu dieser seltsam geruhigen Fassung der Szene kam. Die Kunst des vierten Jahrhunderts hatte diesen Typus einer Versammlung geschaffen, wo mehrere bejahrte Männer im Halbkreis sitzen und dem Vortrag eines einzelnen lauschen, der ihnen mit sprechender Geste etwas demonstriert. In den bekannten Philosophenmosaiken von Torre Annunziata und Umbra Sarsina [1]) haben wir späte Nachklänge dieser Komposition, deren Original wir uns knapper und weniger diffus zu denken haben, mit größeren Figuren; das Raumganze hat der Mosaizist gewiß nach eigenem Ermessen für sein quadratisches Bildfeld zurechtgemacht. Die Figurenreihe aber mit ihrer radialen Anordnung der Sitzenden, die schräg aus dem Bild heraussehen; und den Stehenden im Hintergrund hat typische Geltung bekommen, und auch der hellenistischen Sepulkralkunst ist sie nicht fremd geblieben. Die Unterrichtsszene in dem oben erwähnten Fries vom Grabmal des Rhodiers Hieronymos (Brunn-Bruckmann Taf. 579, danach Abb. 28) geht auf diese klassische Vorlage zurück, wie schon Robert erkannt hat (Hermes XXXVII 1902, 128 f.). »Die Ähnlichkeit dieser Schulszene mit den beiden Mosaiken ... springt sofort in die Augen. Abgesehen von der Gemeinsamkeit des Motivs, sitzende und stehende Schüler um einen Lehrer gruppiert, und der frappanten Übereinstimmung in der Komposition, finden sich auch im einzelnen mannigfache Anklänge und zwar bald an beide Mosaiken, bald an eins von ihnen. Den gleichen Platz wie dort der präsumtive Platon nimmt auch auf dem Relief des Damatrios der Lehrer ein. Der sitzende Zuhörer, dessen Rücken ein hinter ihm stehender Mann berührt, kehrt auf beiden Mosaiken wieder, allerdings auf der linken Seite. Es wäre möglich, daß dies Motiv auf dem

Abb. 28.

[1]) Abgeb. Röm. Mitteil. XII 1897. 328 ff.; Monumenti antichi VIII (1898) Taf. XII und S. 393 Fig. 1. — Der Versuch von Helbig, Führer [2] Nr. 901, die Erfindung der Gruppe erst dem Hellenismus zuzuschreiben, ist nicht überzeugend. Vom Hintergrund wäre für die Original-Komposition abzusehen; auch bestreitet Helbig zu Unrecht, daß der mit Gebäuden bekrönte Hügel rechts hinten die Akropolis bedeute: es ist ganz bestimmt die Burg von Athen, und die Szene im Vordergrund spielt in der Akademie.

Relief auch an dem fehlenden linken Ende noch einmal wiederholt war; doch ist auch ohne das die Ähnlichkeit groß genug. Den ganz jugendlichen Schüler rechts von dem Lehrer hat das Relief mit dem Mosaik von Sarsina gemein. Niemand wird diese Übereinstimmung für zufällig halten. Stellen die Mosaiken in der Tat Platon in einem Kreis von Schülern und Mitforschern dar und sind sie, wie Petersen u. a. glauben, nach einem Gemälde des vierten Jahrhunderts kopiert, so hat auch der Bildhauer Damatrios dieses Gemälde vor Augen gehabt, aber neben andern Änderungen an Stelle des großen Philosophen einen Gelehrten geringeren Ranges gesetzt, für diesen keine kleine Schmeichelei. Es wäre aber auch denkbar, daß im 2. Jahrhundert, dem unser Relief angehört, bereits ein Typus für dotte conversazioni als künstlerisches Gemeingut existiert hätte, ebenso verwendbar für den größten Gelehrten wie für den bescheidensten Schulmeister.« — Die einschneidendste Abweichung von der Vorlage hat der Raumzwang der geringen Frieshöhe veranlaßt; die gleiche perspektivische Vertiefung wie in dem Gemälde war hier nicht möglich, und die Kurve der runden Bank kommt drum gar nicht heraus; daß der rhodische Bildhauer dennoch auf diese Komposition Wert legt, beweist den Grad seiner Abhängigkeit. Der Telephosfries bringt nun die erwünschte Bestätigung dafür, daß die hellenistische Kunst Kleinasiens im zweiten Jahrhundert das Schema für die verschiedensten Dinge verwendet und umgemodelt hat. Auch hier hat der Künstler der Bildform zuliebe auf die perspektivische Kurvengruppierung verzichtet und die Isokephalie seiner Figuren durchgeführt; aber die Gesamtkomposition ist doch dieselbe geblieben. Und die Erzählung wird auf diese Weise gar nicht ungeschickt in Szene gesetzt. Auf dem Mosaik von Torre Annunziata fesselt der Stab Platons, mit welchem er Figuren in den Sand zeichnet, das Interesse der versammelten Männer; ähnlich ist der Vorgang auf dem anderen Mosaik, wo einer mit dem Stock auf eine Weltkugel im Vordergrunde deutet; auf dem rhodischen Fries konzentriert sich die Aufmerksamkeit aller auf den Vortragenden, der eine Buchrolle im Schoße hält — hier im Telephosfries ist es das Vorzeigen der Schenkelwunde, welchem die gleiche Funktion zukommt. Es ist deutlich, daß eben darüber verhandelt wird. Damit war aber auch die Ausdrucksmöglichkeit der Komposition erschöpft, und mehr wußte der Künstler aus dem Stoff nicht zu machen. Robert II 251 legt der Lanze, welche der stehende Jüngling trägt, Bedeutung bei: es sei die Waffe, welche das Unheil angerichtet, und die nun geholt werde, weil sie Wunder wirken soll. Aber in ihrem Träger Achill selbst zu erkennen, wie Robert will, verbietet schon seine Schildknappentracht — Schrader 117 und Winnefeld 180 bezeichnen ihn richtig als Doryphoros —, und die Figur gleicht

auch in ihrer ganzen Erscheinung den typischen Statisten, wie sie im Fries mehrmals sich finden; vgl. besonders Nr. 2 (Taf. XXXI 2) und 18 (Taf. XXXIV 1). Auch in der Benennung der übrigen Figuren dieses Bildes ist Robert wohl zu kühn gewesen. Es muß wiederholt werden: die Szene ist nicht so scharf eingestellt, es mischen sich zuviel typische Züge hinein, als daß sich von einer ganz individuell gestalteten Fassung reden ließe. Für die Sitzenden lassen sich leicht Parallelen in Grab- und Totenmahlreliefen finden; die interessantesten Vergleichspunkte bietet die Dreimännergruppe eines attischen Ehrendekrets aus dem Jahre 347 v. Chr. (Friederichs-Wolters Nr. 1165; Brunn-Bruckmann Taf. 475 b; Svoronos, Athener Nationalmuseum Taf. CIV). Das Merkwürdigste ist, daß selbst dem Sitzmotiv des Telephos, dessen Beinstellung — das rechte stark zurückgezogen, das linke weit vorgestreckt — scheinbar durch die besondere Situation, das Vorzeigen der Schenkelwunde, bedingt ist, ein Typus des vierten Jahrhunderts zum Vorbild diente; vgl. z. B. den sitzenden bärtigen Gott auf dem Weihrelief aus dem Asklepieion zu Athen Svoronos Taf. L Nr. 1365.

An einer Stelle verrät es sich noch deutlich, daß die Umwandlung eines für andere Zwecke zurechtgemachten Schemas in ein Historienbild nicht konsequent durchgeführt worden ist; es sind Elemente stehen geblieben, welche die Metamorphose nicht mitgemacht haben. Von den beiden Pfeilern, welche die Szene seitlich einrahmen, ist nur der rechts noch in ganzer Höhe erhalten, samt seinem Epithem. Auf dem rhodischen Grabrelief des Hieronymos bildet an der gleichen Stelle (das andere Ende des Frieses fehlt) ebenfalls ein schlanker, etwas nach oben sich verjüngender, aus Quadern gemauerter Pfeiler den seitlichen Abschluß; seine Bekrönung wird vom Bildrand weggeschnitten, allein es kann (wie Sauer richtig gegen Robert bemerkt, der eine Andeutung der Hadespforte vermutet) nur ein freistehender Träger für sakrales Beiwerk gemeint sein, wie solche auf ostgriechischen Grabreliefs so häufig sind; auch dort kommt es zuweilen vor, daß nur der Pfeiler selbst sichtbar ist, während die aufgestellten Gegenstände unter dem Rahmen des Reliefs verschwinden (Pfuhl 65). Auf den Philosophenmosaiken trägt die Säule im Hintergrund eine Sonnenuhr, und auf dem Gebälk des Torbogens links stehen Vasen, deren sakrale Bedeutung Diels, Archäol. Anzeiger XIII 1898, 120 erkannt hat. Das was den Pfeiler unserer Friesszene krönt, ist nichts anderes. Winnefeld 189 beschreibt: »der Pfeiler rechts ist im oberen Teile ziemlich vollständig mit dem wagerechten Abschlußprofil, über dem eine leider ganz verstoßene freie Endigung aufstieg; von ihr sind nur noch im Umriß eine schlanke Mittelspitze zwischen zwei Eckvoluten kenntlich.« Es ist hier übersehen, daß die richtige Deutung dieses Gegenstandes bereits

gefunden war; nicht ein akroterartiger Stelenkopf ist es, sondern eine grobe bauchige Urne (Pfuhl 62: das Stück ist nicht ausgearbeitet worden, aber der Kontur läßt deutlich den Deckelknauf und die beiden gesprungenen Henkel erkennen. Dieselbe Form zeigt das Stelenepithem des hellenistischen Grabreliefs in Richmond, das vielleicht aus Smyrna stammt (ebenda 55 Fig. 10a, Nr. 29), wo auch das Deckprofil des Postaments demjenigen unserer Stele ähnelt. Auf dem Relief in Richmond soll der Pfeiler mit der Urne natürlich ein Grabmal vorstellen, wie in vielen anderen Fällen. Eine allgemeingültige Erklärung dieser Pfeiler mit Aufsatzen in Form von Vasen oder verschiedenartigster Beigaben läßt sich nicht aufstellen, und es wäre selbstverständlich falsch, die dekorativ wirkenden Henkelgefäße, welche für hellenistische Reliefbilder und pompejanische Gemälde ja ganz gelaufige Typen sind, sämtlich unter einen Hut bringen zu wollen. Aber ihr sakraler Ursprung ist zweifellos, und »für die Pfeiler ergibt sich, daß ihre Bedeutung als Grabmäler von den figürlichen Darstellungen im allgemeinen unabhängig ist. Sie sind meist selbständige symbolische Bestandteile eines sepulkralen Ganzen. In den wenigen Fällen einer einheitlichen Handlung des Bildes erweist der Zusammenhang sie als Grabmäler« (Pfuhl 69). Ich möchte das sogar für jenen rhodischen Grabmalfries mit der »Unterrichtsszene« gelten lassen, denn die Darstellung ist auch innerhalb der hellenistischen Sepulkralplastik Kleinasiens keineswegs so singulär, wie es zunächst aussehen mag. Auf einem Grabrelief aus Kyzikos (Sammlung Calvert; Pfuhl 49 Fig. 1) finden wir eine Anzahl heroisierter Toter beim Mahl versammelt, von kleinen Schenken bedient; daneben sitzt — im Schatten seines Grabmals, es ist eine Giebelstele — ein Mann, der eine Schriftrolle auf dem Schoß entfaltet hat und liest; und die Frau zu seiner Seite hört zu, nach ihrer ganzen Haltung zu schließen. Die gleiche Deutung, die Sauer für jenes »Unterrichtsbild«[1] des rhodischen Frieses vorgeschlagen hat, dürfte auch hier am Platze sein: man denkt sich den Verstorbenen auch im Jenseits mit den Dingen beschäftigt, die seine Erdentage ausgefüllt und verschönert hatten. Das Grabrelief des Hieronymos und das kyzikenische Totenmahl gehören demselben Vorstellungskreis an, und für die Hauptfigur ist auch ein und derselbe Typus verwendet. Man sieht sich immer mehr zu der Annahme gedrangt, daß das rhodische Relief nur ein Vertreter, oder doch nur eine leise Variation eines im ostgriechischen Gebiet damals verbreiteten Grabmaltypus sei; Beziehungen zum Original des Philosophenmosaiks bestehen gewiß, aber durchaus keine unmittelbaren. Aus demselben

[1]) Man tut dem verstorbenen Hieronymos zuviel oder zuwenig Ehre an, wenn man einen »Schullehrer« in ihm sieht; er übt hier keinen Beruf aus, er tut, was er im Leben gerne tat: er philosophiert, und andre hören ihm zu.

Sammelbecken hat auch der Künstler des Telephosfrieses geschöpft: für den Kern seines Bildes hat er zwar die Bedeutung des Schemas vollkommen und geschickt verwischt; allein der Urnenpfeiler rechts im Hintergrund ist immerhin Beweis genug, daß die Szene nicht bis in jeden Winkel durchgegohren ist. Das Beiwerk, dem hier natürlich gar nichts mehr von sakralem Charakter anhaften soll, ist ein verirrter Rest aus einer ganz anderen Welt.

Erkenntnisse wie diese hier sind nicht dazu angetan, die Initiative der Frieskünstler als eine besonders rege erscheinen zu lassen; es fehlt die mutige Freude am selbständigen Schaffen und Entdecken. Diese Bildhauer kennen und wissen viel zu viel; immer wieder drängen sich Erinnerungsbilder verschiedenster Herkunft in den Schöpferprozeß ihrer Phantasie, und nicht immer zum Vorteil der Unmittelbarkeit und sicheren Wirkung. Auch da, wo der anschauliche Erzählerstoff des zu illustrierenden Mythus ohne weiteres sinnliche Vorstellungen hätte auslösen müssen, sehen wir den Künstler nach fremden Vorlagen greifen, die sich für die betreffende Situation nicht recht eignen wollen; und der Gehalt der Szene kommt nicht in völliger Klarheit heraus. Als Beispiel einer solchen befangenen Anlehnung an ein bekanntes Werk wählen wir Platte 12 (Taf. XXXI 6, Abb. 29), wo die Auffindung des kleinen Telephos durch seinen Vater Herakles geschildert wird. Die Szenerie ist denkbar bescheiden: ein Fels, ein Platanenbaum. Am Boden liegt ein gewaltiges Raubtier [1]), und der Kleine ist an das Euter herangekrochen und saugt. Herakles steht unmittelbar dahinter und betrachtet sich das Bild; er hat die Keule auf einen Felsblock gestemmt und lehnt die Last seines Körpers auf diese Stütze. Eigentlich wird die Geschichte höchst sonderbar erzählt — ist das denn eine Auffindung? Das Thema hat es nun einmal an sich, daß man sich die Szene gern

Abb. 29.

[1]) Wohl eine Löwin; darüber daß es nicht eine Hirschkuh ist, wie die Sage will, hat man sich schon gleich nach der Entdeckung der Platte gewundert, s. Conze im Ersten vorläufigen Bericht (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen I 1880, 184). Die richtige Erklärung gibt Maaß, Archäol. Jahrbuch XXI 1906, 102 f.: es ist das Wunder, das selbst die Bestie der Wildnis unter den göttlichen Willen zwingt.

lebhafter denken mochte: etwa so, wie die neuere Kunst die Auffindung des kleinen Moses durch Pharaos Tochter zu schildern liebt. Der bequem, fast apathisch dastehende Mann, der in lässiger Ruhe seine Beine kreuzt und sich müde am Griff seiner Waffe festhält, verrät mit keinem Zeichen seine Überraschung. Wie wenig dieser ausruhende Herakles dem Seltsamen des Vorgangs entspricht, hat auch Furtwängler gefühlt (Roschers Lexikon I 2247: »daß Herakles in solcher Situation sich der vollsten Ruhe ergibt, ist unnatürlich.« Es ist in allem Wesentlichen die Haltung des Herakles Farnese, und man hat auch sofort an einen Zusammenhang zwischen der Figur des Frieses und dem statuarischen Typus gedacht [1]. Die Verwandtschaft ist in der Tat ja groß und äußert sich sowohl in der ganzen Erscheinung des schwer und wuchtig dastehenden Mannes, im Vorneigen der Körperlast, so daß das ganze Gewicht aufgefangen wird von der Stütze unter der linken Achsel, als auch in Einzelheiten. Besonders deutlich ist die Analogie der mit dem Fell verhangten Keule und der Art, wie sie als Stütze dient. Mit derselben Schrägrichtung wird sie, ungefähr in Kniehöhe, auf den Felsblock gestellt und bohrt sich gleichsam in die Achselhöhle des Mannes hinein. In gleicher Weise hängt hier wie dort der untätige linke Arm in schlaffer Biegung an ihr herab, und nun stimmt auch das Äußerlichste der Drapierung mit der Löwenhaut, indem sich zwischen das Mähnenhaar und die Achsel des Helden ein wulstiger Überschlag des glatten Felles schiebt. Die wesentlichste Abweichung besteht bei der pergamenischen Figur darin, daß der rechte Arm nicht den Rücken, sondern die Brust überschneidet. Über die Gründe für diese Änderung ist allerlei vermutet worden; Furtwängler versteht die Bewegung des Herakles so, »daß er mit der Rechten das Ende der Keule unter die linke Achsel stemmt, also die völlige Ruhe des farnesischen Typus erst vorbereitet«, — anders Weizsäcker a. a. O. 261: »nur der rechte Arm zeigt eine in der Natur des Reliefs begründete Änderung: er ist über die Brust auf die linke Schulter gelegt, da er in der sonst üblichen Haltung einen unschönen Anblick bieten, auch mit dem Baum hinter dem Helden in Kollision geraten würde.« Doch mit ästhetischen Erwägungen dieser Art haben wir hier kaum zu rechnen; der Künstler trifft im Gegenteil wenig Anstalten, um den Gesetzen des Reliefstils zu entsprechen: die

[1]) Bernhard Förster, Literar. Beilage der Karlsruher Zeitung 1880 Nr. 28 S. 220: »Die Figur des Herakles beweist, wie die von Lysipp festgestellten Typen ohne Skrupel in die wesentlich von attischen Traditionen beherrschten pergamenischen Werkstätten Eingang fanden.« — Auch Collignon, Histoire de la sculpture grecque II 426 konstatiert den Einfluß Lysipps auf die pergamenische Darstellung. Ausführlich handelt über das Verhältnis der beiden Bildwerke Weizsäcker, Archäol. Zeitung XL 1882, 255 ff., kommt aber zu falschen Resultaten. S. Furtwängler bei Roscher I 2174 und 2247.

Figur steht schräg zur Bildfläche, ist zu stärkster Rundung ausgearbeitet, und zwar zweifellos unter dem Eindruck des statuarischen Werks.

Es ist nicht die eigene Idee des Altarkünstlers gewesen, die Figur eines ruhig stehenden Herakles für diese Szene der Telephoslegende zu verwerten; er folgt hier nur einer in der Kunst von Pergamon auch sonst bemerkbaren Konvention. Schon lange vor der Entdeckung der Friesreliefs hatte man aus dem Umstand, daß sich dieser ruhende Herakles in ganz ähnlicher Gruppierung mit dem saugenden Knaben auf Münzen von Pergamon und auf solchen der Nachbarstadt Germe [1]) findet, auf eine statuarische Komposition schließen wollen, welche die Münzbilder inspiriert und natürlich in Pergamon zu suchen wäre. Nach der Ansicht des Herzogs de Luynes, Nouv. Ann. de l'Institut I 60 wäre das Original des farnesischen Herakles ein Teil dieser Gruppe gewesen. Der Gedanke ist dann von Jahn, Archäol. Aufsätze 163 und Weizsäcker aufgegriffen worden, der eine etwa in der Regierungszeit von Attalos I. in Pergamon errichtete Gruppe des Herakles mit Telephos und der Hirschkuh supponiert. Furtwängler hat sich energisch dagegen erklärt, und jedenfalls spricht sonst gar nichts für die Annahme eines derartigen statuarischen Originals in Pergamon [2]). Die Möglichkeit eines gemalten Vorbildes, der mehrfach [3]) das Wort geredet wurde, wäre denkbar; man hat an Fälle erinnert, wo sich berühmte Gemälde in den Münzen widerspiegeln, auch mochte der Gegenstand mit seinem reizvollen Motiv und dem landschaftlichen Rahmen der Malerei wohl passen. Sie hat sich denn tatsächlich auch des Stoffes bemächtigt, und das bekannte Gemälde aus Herculaneum Helbig Nr. 1143 [4]) gibt diese Szene der Auffindung in einer sehr verwandten Fassung; auch hier schaut Herakles, auf die Keule gestützt und in ruhiger Haltung, aber sehr erstaunt auf die wunderliche Gruppe der Hirschkuh und des saugenden Kleinen herab. Es hat sich die Meinung gebildet, daß dies herculanensische Bild uns geradezu ein verloren gegangenes pergamenisches Original ersetze, und zuletzt haben Rodenwaldt, Die Komposition der Pompejanischen Wand-

---

[1]) Zusammengestellt bei Pilling, Quomodo Telephi fabulam et scriptores et artifices veteres tractaverint (Diss. Hal. 1886) 85; Svoronos, Athener Nationalmuseum 61 f., Fig. 47; von Fritze, Die Münzen von Pergamon (Abh. d. K. Preuß. Akad. d. Wiss. 1910) 69.

[2]) Wir wissen aus Pausanias IX 31, 2, daß ein plastisches Bildwerk auf dem Helikon die den Telephosknaben saugende Hindin zum Vorwurf hatte, allein die Art, wie P. sich ausdrückt, läßt kaum an eine umfangreichere Darstellung denken; es ist nicht wahrscheinlich, daß Herakles daneben stand. Vgl. Hitzig-Blümner, Pausanias III 1, 486; Pilling 83.

[3]) Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei (1873) 152 ff.; Milchhöfer, Befreiung des Prometheus (42. Berliner Winckelmannsprogramm 1882) 36, 31.

[4]) Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei des Altertums Taf. 78—80; Text 104 ff., mit Literatur.

gemälde 206 ff., und Herrmann das Bild mit Bestimmtheit für die Kopie nach einem Gemälde pergamenischer Schule erklärt.

Es ist zuzugeben: wenn wir überhaupt berechtigt sind, unter dem antiken Freskenvorrat Umschau nach einem Denkmal zu halten, das uns den monumentalen Gemäldestil der Pergamener einigermaßen rein bewahrt, so mag sich der Blick zunächst auf dieses Bild richten. In der fürstlichen Gestalt der thronenden Arkadia ist noch etwas von klassischer Größe, etwas unendlich Hoheitvolles und Majestätisches, und die formale Erscheinung der Figur entspricht durchaus der Stufe, auf der die pergamenischen Skulpturen stehen: so wird bei diesen der Mantel um den Unterkörper gelegt, daß von der Kniekehle aus ein Fächerbündel starker Falten ausstrahlt, und die lockere obere Partie in eine dicke Rolle gewickelt ist. Für das Grandiose der Haltung aber wußte ich keine bessere Parallele als die weibliche Statue des kapitolinischen Museums (Helbig, Führer[2] Nr. 547; Brunn-Bruckmann Taf. 359), die, wenn nicht ein pergamenisches Original, doch einem solchen nachgebildet ist. An den großen Altar erinnert manches in dem herculanensischen Bild; der Löwe neben Herakles gleicht auffällig demjenigen, der im Fries die Kybele trägt (Taf. II), und der Adler mit dem Blitz in den Krallen, der links neben der Göttin erscheint, kehrt in derselben Silhouette wieder im Vordergrund des Gemäldes, zu Füßen der Arkadia. Der junge Satyr mit Pedum und Flöte, der im Hintergrund in halber Figur sichtbar wird, gibt einen hellenistischen Typus reinster Art; dies volle breite Bauernbubengesicht mit dem strahlenden Grinsen, das die blendenden Zähne zeigt, hat der »Fauno colla macchia« der Münchener Glyptothek (Brunn-Bruckmann Taf. 5 a), auch die bronzene Satyrbüste (ebenda 5 b), wo das Ziegenfell ganz ähnlich als eine Schärpe die Brust drapiert. Die Originale dieser lustigen Satyrbilder werden von Bienkowski, Serta Harteliana 193 ff. dem dritten Jahrhundert v. Chr. zugewiesen und mit Werken der ersten pergamenischen Schule verglichen. Die zu Pergamon gefundene Bronzestatuette eines jungen Satyrn im Berliner Antiquarium (Furtwängler, 40. Berliner Winckelmannsprogramm 1880) zeigt, daß dieser Typus des »bäuerischen« Waldburschen der pergamenischen Kunst geläufig war. Der Satyr des herculanensischen Bildes hantiert mit der Flöte wie die Berliner Statuette. Allein mir scheint, gerade der Umstand, daß fast sämtliche Elemente des Gemäldes so lebhaft an plastische Schöpfungen des Hellenismus erinnern, muß vor der Annahme, das Bild sei die treue Kopie eines pergamenischen Gemäldes aus der Zeit des Eumenes, warnen; es ist ein Pasticcio, und ein besonders charakteristisches Beispiel für die jüngst von Klein so scharfsinnig erläuterte Kompositionstechnik der kampanischen Wandmaler. Und wenn auch die pergamenische Plastik schon, wie in dieser

Abhandlung des genaueren dargelegt wird, in der Zusammenstellung größerer Bilder ein ähnliches Verfahren übt, so dürfen wir für die Malerei in der Attalidenresidenz doch nicht ohne weiteres dieselben Schlüsse ziehen — denn was wissen wir überhaupt von ihr? Die Art, wie in dem Gemälde aus Herculaneum die Teile sich zum Ganzen fügen, macht nicht den Eindruck einer alten originalen Komposition, und ich teile durchaus die Bedenken, welche Pfuhl, Gött. gel. Anzeigen 1910, 823 gegen Rodenwaldt geäußert hat. Wir müssen vorsichtiger sein. Maaß, Archäol. Jahrbuch XXI 1906, 106 f. vermutet in der literarischen Grundlage des beziehungsreichen Gemäldes pergamenisches Gut und setzt irgend eine bildliche Vorlage der Attalidenkunst voraus; doch sieht er in sehr richtiger Empfindung davon ab, dies Monument näher bestimmen zu wollen.

Vielleicht ist es auch nötig zu betonen, daß zwischen den verschiedenen Lösungen pergamenischer Herkunft, welche das Thema der Auffindung behandeln — Münzen, Fries und Gemälde aus Herculaneum — engere oder gar direkte Zusammenhänge überhaupt nicht bestehen, und ein allen gemeinsames Vorbild darf aus dem uns bekannten Material jedenfalls nicht erschlossen werden; die Abweichungen im Einzelnen sind denn doch zu groß. Sondern es dürfte hier ein Fall allgemeiner bildlicher Tradition vorliegen. Wie — um irgend ein Beispiel aus der neueren Kunstgeschichte zu wählen — die Anbetung der Könige häufig in Bildern, die unabhängig voneinander entworfen sind, doch einen ganz ähnlichen formalen Niederschlag gefunden hat, bloß auf Grund überlieferter Anschauungen: so hat auch hier eine einmal aufgekommene Idee (die erste Fassung können wir nicht mehr ermitteln) auf lange Zeit hinaus bestimmend gewirkt. Das Eigenartige dieses Schemas besteht in der Rolle, welche der Person des Herakles zuteil geworden ist: überall fällt seine ruhige Haltung auf, und es mag dabei die Vorstellung mitgespielt haben von gesetzter Würde, wie sie dem Heros ziemt. Im einzelnen aber beobachten wir gerade hier, daß sich die Künstler durchaus nicht sklavisch an eine bestimmte Norm binden wollen; der Herakles des Gemäldes ist vom Typus der farnesischen Statue keineswegs beeinflußt (Six, Archäol. Jahrbuch XX 1905, 172), und wenn hier überhaupt ein statuarisches Motiv vorbildlich war, so hätten wir, wie Herrmann 106, 1 gezeigt hat, in ganz anderer Richtung zu suchen; aber mehr als entfernte Anklänge würden es auch dann nicht sein. Auch die Münzbilder weisen unter sich Differenzen auf, und mit der Figur des Frieses haben sie nichts gemein als eben das Motiv des ruhigen Stehens und lässigen Aufstützens. Dagegen macht nun, trotz einiger abweichender Züge, der Herakles der Friesszene aus seiner Abhängigkeit von der bekannten Statue durchaus kein Hehl, wohl absichtlich nicht. Das

Original der farnesischen Statue gehört, und zwar als Einzelfigur, sicher schon dem vierten Jahrhundert v. Chr. an [1]) — ob man nun in dem Schöpfer des Werks Lysipp sehen mag oder nicht. Der pergamenische Bildhauer hat, da Standmotiv und Haltung seiner Vorstellung des Vorgangs entsprachen, die Figur in die Friesszene aufgenommen. Dies Experiment hat zwar bei der Kritik unserer Archäologen wenig Beifall gefunden [2]); es ist aber nicht daran zu zweifeln, daß sich der Künstler gerade darauf etwas zugut getan hat, und das Publikum der Attalidenstadt fand ja auch Geschmack an solchen eleganten Anspielungen.

Die im vorstehenden gegebene Übersicht über Grundlagen und Vorbilder der Altarreliefs, die auf Vollständigkeit keinerlei Anspruch erhebt und nur einen ersten Versuch bedeuten soll, dürfte immerhin soviel gezeigt haben, daß die sehr zahlreichen Reminiszenzen an klassische Kunst des fünften und vierten Jahrhunderts, die wir in beide Friese des Altars gleicherweise verarbeitet finden, durchaus verschieden zu beurteilen sind. Auf der einen Seite konstatieren wir eine Anzahl von Motiven, die mit Absicht und Bewußtsein aus dem Denkmälerschatz der Klassik hervorgesucht und dem monumentalen Werke einverleibt worden sind als bekannte Noten, als eigentliche Zitate. Dazu rechnen wir die großen Götter der Gigantomachie, ja ganze Kämpfergruppen des Sockelfrieses, welche berühmten Schöpfungen aus naher oder ferner Vergangenheit nachgebildet sind und an sie erinnern wollen; und auch im kleinen Friese fehlt es an solchen Elementen nicht. Auf der andern Seite aber begegnen wir einer Art der Anlehnung an Bestehendes, welche diesen Zweck jedenfalls nicht verfolgt, sondern wo ausschließlich das Bedürfnis nach wirkungsvollem Ausdruck und interessanter Gestaltung zu einem mehr oder weniger engen Anschluß an bewährte Formen geführt haben muß. Der Künstler schöpft seine Ideen aus dem Bildervorrat der Vergangenheit und läßt die Phantasie durch Erinnerung oder direkte Benutzung vorhandener Lösungen befruchten. Wenn Rubens in seinem Gemälde »Die eherne Schlange« [3]) das Motiv des Laokoon beranzieht, um den qualvollen Kampf mit der tötlichen Umstrickung der Schlange anschaulich und packend darzustellen, so bietet ein solches Verschleiern der eigentlichen Herkunft (als Plagiat wird man es nicht

[1]) Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse S. 451; Svoronos a. a. O. 56, dessen Ausführungen im übrigen ich allerdings nicht zu folgen vermag.

[2]) Furtwängler bei Roscher I 2247: »Es kann dies keineswegs als eine glückliche Verwendung bezeichnet werden, es zeugt vielmehr von der Armut an Erfindung in dieser Zeit«; ebenda 2174 bezeichnet er den Versuch als »geschmacklos«. Auch Helbig, Untersuchungen 155 sieht in dieser Anlehnung an den plastischen Typus einen Beweis für die »Beschränktheit des idealen Gestaltungsvermögens«; vgl. von Fritze a. a. O.

[3]) Klassiker der Kunst V 390.

bezeichnen wollen) eine sprechende Parallele zu dem Verfahren, welches die pergamenische Kunst hier übt: die Übernahme von Typen und Szenen aus der Kultplastik und die Operationen, die an ihnen vorgenommen werden, um sie in Einklang zu bringen mit dem, was der Vorwurf verlangt, sind so zu verstehen. Mit der sogenannten bildlichen Tradition, welche in der älteren griechischen Kunst eine so gewaltige Rolle spielt, hat dies eklektische Vorgehen im Grunde wenig mehr gemein: dort ein langsames und konsequentes Weiterbauen, ein schrittweises Vorrücken, ein allmähliches Ausgestalten und Umbilden, das sich am ehesten mit normalen Entwicklungsgängen und Metamorphosen in der Pflanzenwelt vergleichen ließe — hier ein Zurückgreifen auf Kunststufen, zu welchen Pergamon unmittelbare Beziehungen in vielen Fällen überhaupt nicht hat. Der pergamenischen Kunst fehlt der natürliche Kontakt mit dem historisch Gewordenen; sie tritt in die Geschichte ein zu einer Zeit, wo die Evolutionen kunstgeschichtlicher Prozesse auf der ganzen Linie in vollem Gange, vielfach aber auch schon matt und kraftlos geworden oder gar erloschen sind; sie sucht nach Anknüpfungspunkten und nimmt die Anregungen wo sie sie findet, überall.

Der Grund für dies zum Teil wahllose Sammeln und Einfügen von alten Motiven und Bildern ist in den gelehrten Passionen und im leidenschaftlichen Bildungstrieb der pergamenischen Kultur überhaupt zu suchen. Im einzelnen die Mittel und Wege aufzuklären, durch welche die Kunst des Attalidenhofs zu den Quellen ihrer Kenntnisse gekommen, ist eine Aufgabe, deren Lösung dem Forscher immer nur bis zu einem gewissen Grad gelingen wird. Wir können wohl auf bestimmte Momente hinweisen. Wir finden die Werkstätten attischer, in den Traditionen des griechischen Mutterlandes geschulter Steinmetzen da und dort an der kleinasiatischen Küste (vgl. oben S. 104). Unter den Künstlern, die im Dienste der Pergamenerkönige stehen, sind mehrere Festlandgriechen, auch Athener, und sie haben gewiß wesentlich dazu beigetragen, attischen Kunstformen Eingang zu verschaffen in Pergamon[1]). Die ausgedehnte Kopistentätigkeit, welche sich hier besonders im zweiten vorchristlichen Jahrhundert entfaltet[2]), zeugt von einem sehr regen Interesse, welches der klassischen Antike entgegengebracht wird. Und wenn die Künstler des Attalos im Auftrage ihres Herrn sich nach Delphi begeben, um dort Gemälde (aller Wahrscheinlichkeit nach die berühmten Fresken Polygnots in der Knidierlesche) zu kopieren[3]), so dürften derartige

[1]) Signaturen athenischer Künstler aus der Königszeit: Inschriften von Pergamon Nr. 132. 133, am Altar: Nr. 74. — Über die Tätigkeit des Atheners Phyromachos in Pergamon s. Amelung, Röm. Mitteil. XVIII 1903, 16, über Nikeratos: Winter, Skulpturen 143.

[2]) Amelung a. a. O. 10; Winter 32. 35 ff. 67. 276.

[3]) *Fränkel*, Gemälde-Sammlungen und Gemälde-Forschung in Pergamon: Archäol. Jahrbuch VI 1891, 49 ff.

Studien an den Hauptsammelstätten alter Kunst über den eigentlichen Zweck der Reise hinaus eine wertvolle Bekanntschaft mit der Klassik angebahnt haben; und die Wirkung ließe sich wohl am ehesten dem zur Seite stellen, was im 17. Jahrhundert die Romfahrten nordischer Kunstler für die gesamte Entwicklung der bildenden Kunst bedeuten sollten.

Den tiefsten Einfluß aber auf die Vorstellungen und auf das bildnerische Schaffen der Pergamener hatte zweifellos die in der attalischen Residenz so lebhaft betriebene kunstgeschichtliche Forschung und Schriftstellerei [1], und in Verbindung mit der kritischen und ästhetischen Arbeit der Gelehrten der großartige Sammeleifer, der auf der Burg von Pergamon in den Salen des Athena-Heiligtums ein eigentliches Museum voll auserlesener Kunstwerke erstehen ließ; neben wertvollen Originalen eine ganze Anzahl erstklassiger Werke in mehr oder weniger stilgetreuer Nachbildung. Unverkennbar ist eine ausgesprochene Vorliebe für archaische Kunst; in Pergamon befanden sich Originalwerke von Bupalos (Pausanias IX 35, 6; Inschriften v. P. Nr. 46) und Onatas (Paus. VIII 42, 7; Inschriften S. 42), und der Anblick solcher altertümlicher Bildwerke mag die pergamenischen Marmorarbeiter und Koroplasten zu ihren seltsamen archaistischen Spielereien gereizt haben. Zahlreiche Terrakotten ahmen die straffen und gebundenen Formen, die starre Gewandbehandlung archaischer Tonfiguren nach (Athen. Mitteil. XXIX 1904, 196). Eine marmorne Jünglingsstatuette (Athen. Mitteil. XXXV 1910, 503 Fig. 1) hält sich im Schema und im äußerlichsten Habitus genau an den alten Typus der Apollines; unter den Händen des Barockkünstlers hat die Figur freilich eine höchst sonderbare Stilisierung erfahren. Die pergamenische Bildhauerei ist nicht fähig, den strengen Zug und die Formenknappheit archaischer Skulpturen ohne Änderungen wiederzugeben; unwillkürlich sucht der Meißel dem Marmor reichere Reize abzugewinnen. Das lehrt am besten ein Vergleich mit echten Schöpfungen des sechsten Jahrhunderts, von welchen uns der Burgberg von Pergamon eine Anzahl, wenn auch nur in Trümmern, wiedergeschenkt hat [2]. Daneben aber ist auch der reife und reiche Stil des fünften Jahrhunderts, besonders der pheidiasischen Epoche, gut vertreten, und sogar der lockere, weiche und malerische der folgenden Zeit, obschon das plastische Ideal des Barock in ganz entgegengesetzte Richtung weist [3].

[1]) Fränkel a. a. O. und *U. v. Wilamowitz-Möllendorff*, Antigonos von Karystos (Philolog. Untersuchungen IV 1881) 14.

[2]) A. v. P. VII Taf. I S. 3 ff. und 67.

[3]) Oft sind die Versuche der asianischen Kunst, im Stil der praxitelischen und skopasischen Epoche zu arbeiten, mißlungen; s. Collignon, Mélanges Perrot 57 ff. zu dem Kopf einer Frauenstatue aus Tralles. — Von Originalen des fünften und vierten Jahrhunderts

Allein schon diese auffällige Vielseitigkeit der kunstgeschichtlichen Interessen und der durch sie angeregten bildnerischen Versuche beweist zur Genüge, daß die Kunstübung der Pergamener von einem eigentlichen Klassizismus, wie er uns als geschlossener Stil zum erstenmal in der augusteischen Epoche entgegentritt, noch grundsätzlich verschieden ist. Sie verschreibt sich nicht einer bestimmten Richtung der Vergangenheit, und im Umgang mit historischen Werten geht ihre Kraft und Eigenart keineswegs verloren. Sie nimmt von den Alten, was ihr paßt, ändert und bessert willkürlich und nach ihrem Geschmack. Es ist schon charakteristisch, daß die Sammlung alter Kunstwerke in unmittelbarster Nachbarschaft der Bibliotheksräume untergebracht war; historische und antiquarische Interessen haben in erster Linie zur Beschäftigung mit der Kunst der Vergangenheit geführt, und sie war, wie das Studium der klassischen Schriftsteller, vorwiegend intellektueller Natur. Die Kunst, welche sich am Formenschatz verflossener Stilarten zu bilden suchte, war eine Kunst des *Eklektizismus* und als solche der Richtung, die im 16. und 17. Jahrhundert die Akademie von Bologna unter der Leitung der Carracci vertrat [1]), nächst verwandt. Wir wissen nicht, wie diese akademisch geschulten Pergamener Künstler selbst ihr Verhältnis zur Klassik eingeschätzt haben. Als Nachahmer mochten sie gewiß ebenso wenig gelten wie die Meister der italienischen Renaissance [2]), waren vielmehr vollkommen überzeugt, frei schöpferisch und ganz modern zu sein. Und sie hatten ja auch das Recht dazu; denn was hier immer aus fremder Quelle geschöpft sein mag, wird durch eine starke sinnliche Gestaltungskraft in zeitgemäße Sprache übersetzt. Die Kunst von Pergamon hat ihren eigenen *Stil*.

in der pergamenischen Sammlung geben uns Kunde die Inschriften Nr. 49. 50. 135 ff. (vgl. S. XIX).

[1]) *A. Riegl*, Die Entstehung der Barockkunst in Rom (1908) 163 ff.

[2]) *K. Brandi*, Das Werden der Renaissance (Deutsche Rundschau XXXIV 1908) 422: »Man fühlte sich auf der Höhe der Leistungsfähigkeit aus eigener Kraft; man brachte Werke hervor«, sagt Vasari, »größer und schöner als je die Alten.«

Der Stil.

Zu einem Stil in jenem Sinne, wie er früher dem Wort gewöhnlich beigelegt wurde, hat es der asianische Barock freilich nicht gebracht. Wir vermissen in dieser Kunst die naive Selbstsicherheit, welche die Gestaltung der Dinge aus einem eigens geschaffenen Typen- und Formenschatz bestreitet, wie etwa der mykenische Stil oder der Stil der Gotik: aus Elementen, die dem Vermögen anderer Kunstperioden fremd und unbekannt sind, und welche die schaffende Phantasie ihren eigenen Kräften entlockt. Es sieht so aus, als hätte es die Kunst verlernt, mit selbstgefundenen Werten zu bauen. Weder die Architektur noch die dekorativen Künste haben einen festen Bestand charakteristischer Zweckformen ausgebildet, von welchen man sagen könnte, sie seien originell und neu und aus dem innersten Bedürfnis nach individuellem Ausdruck heraus geboren. Es gibt Ansätze dazu; da und dort wird eine persönliche Note laut. Man ist erstaunt, in Pergamon einer so starken und energischen Selbständigkeit zu begegnen, wie sie sich in der wuchtigschweren Ornamentik der Rankenkomposition A. v. P. VII Taf. XL Nr. 406 (Beiblatt 41. 42, vgl. unsere Abb. 7 auf S. 64) offenbart: es sind Bildungen voll strotzender Kraft und von einer Unmittelbarkeit der Anschauung, daß man das Wandern der Säfte in diesen markigen Stengeln zu spüren vermeint. Der sonst gebräuchliche klassizistische Formenschatz ist hier durch ganz neue Motive verdrängt, von denen es dem Beschauer wie ein Geruch von frischem Wachstum entgegenströmt. Jedoch das sind Ausnahmen, und die offizielle Kunst, an welche zunächst doch jeder denkt, hat es anscheinend nicht gewagt, jenen Neuerungen, welche notwendig zu einer Revolution auf dem Gebiete aller dekorativen Kunst geführt haben müßten, die Tore zu öffnen. Die Macht der Vergangenheit und der Tradition hat in Pergamon ihre Hand allzu schwer auf jedes sich regende Keimen gelegt. Man verläßt sich auf das, was frühere Perioden erfunden und gesammelt haben.

Allein eine eindringende Stilkritik darf bei dem Rohstoff, was ein typischer Formen- und Ornamentenschatz schließlich doch nur vorstellt, nicht Halt machen. Der besondere Stil einer Kunst spricht sich in

anderen Dingen aus als in dem Material, aus dem sie ihre Gerüste zimmert. Es kommt viel weniger auf den Vorrat von einzelnen Worten an, als auf die Art, wie sie sich zum Ganzen fügen: auf den Satzbau, die Synthese; nicht auf die Elemente als solche. Die Arbeit des Forschers hat eigentlich erst da einzusetzen, wo der Dilettant die stilistische Analyse für abgeschlossen hält; denn die eigentlichen stilbestimmenden Faktoren sind in Erscheinungen zu suchen, die weniger augenfällig sind als die charakteristischen Detailformen, an welchen der Anfänger eine bestimmte Stilrichtung zu erkennen pflegt. Es sind aber vor allem die besonderen sinnlichen Anlagen einer Zeit, aus welchen das Gesetzmäßige eines Stils resultiert; und es gilt nun, eine Kunst auf das hin auszuhorchen, was sie zu den prinzipiellen Fragen der Bild- und Stoffgestaltung Eigenes zu sagen hat.

Die Aufgabe gestaltet sich im vorliegenden Fall vielleicht weniger schwierig als anderswo, weil die Kunst, der diese Untersuchung gelten soll, im Vergleich zu anderen Stilperioden nach Zeit und Raum ziemlich begrenzt erscheint, und trotzdem hat sie eine Fülle von Stoff zu bieten. Es ist merkwürdig, wie rasch der Stil der rhodisch-pergamenischen Kunst [1]) sich ausgelebt und ausgegeben hat: als hätte sich die Kraft der asianischen Barockkunst in allzu großer Anspannung, in leidenschaftlicher Hitze selbst verzehrt. Wir fühlen sehr bald ein Erlahmen und Nachlassen, das zu einer Zersetzung und Auflösung des Stiles führt; und alle jene Erscheinungen, welche am Spätbarock der neueren Kunst widerlich wirken — man denke an die Manieristen unter den Bolognesen —, stellen sich auch hier schon ein. Im ersten Jahrhundert v. Chr. ist in Pergamon der Barock bereits erstorben, und was jetzt Rhodos noch hervorbringt, ist voll pathetisch lauter Theatralik und äußerlich von einer schon akademisch anmutenden Glätte. Der Laokoon stellt, trotz einer bewundernswerten Virtuosität der künstlerischen Leistung, doch bereits eine Verfallserscheinung dar und wird in der neueren Literatur mit Recht als Spätling bewertet [2]). Verglichen mit der urwüchsigen, schäumenden Kraft des pergamenischen Altars wirkt er matt, obwohl er die barocken Züge im einzelnen noch steigert; man hat die Empfindung, jener »Feuerstrom, der die Gigantomachie hervorgebracht hat«, sei verrauscht und versiegt.

Und auffällig ist ferner, wie wenig Anklang der asianische Stil in weiteren Kreisen gefunden zu haben scheint. Er hat kaum über die Grenzen Kleinasiens hinausgewirkt, im Westen fehlt es so gut wie ganz

[1]) Die im Bisherigen gewonnenen historischen Erkenntnisse erlauben von einer Einheit zu sprechen; den unmittelbaren Anschluß Pergamons an die Kunst von Rhodos hat zuletzt energisch betont Klein, Geschichte der griechischen Kunst III 126.

[2]) Amelung, Röm. Mitteil. XX 1905, 222.

an Spuren des charakteristischen pergamenischen Idioms. Die von Michaelis[1] publizierte Frauenstatue in Metz ist ein völlig versprengter Rest, der »pergamenische« Einschlag nicht so erheblich, wie der Herausgeber annahm[2], und jedenfalls wäre es überaus verfänglich, aus diesem Einzelfund weittragende geschichtliche Schlüsse zu ziehen. Die majestätische Frauenstatue im Kapitolinischen Museum, die stilistisch in der Tat mit den Altarskulpturen zusammengeht[3], hat im Antikenvorrat Italiens kaum etwas Verwandtes. Der Bearbeiter der pergamenischen Plastik hat in Italien nur sehr wenig finden können, was für einen tatsächlichen Zusammenhang mit der Kunst der Attalidenresidenz zu weisen scheint (F. Winter bei Michaelis 219 f.; einige weitere Belege hat Amelung, Röm. Mitteil. XVIII 1903, 11 ff. noch hinzugebracht, immerhin ist die Zahl dessen, was den Stempel des ostgriechischen Barockstils sichtbar trägt, außerordentlich gering. Was in Etrurien im Anschluß an pergamenische Vorbilder entstanden ist, kann doch nur als sehr schwacher Nachhall gelten. Einige Figuren vom attalischen Weihgeschenk führen im Formenschatz der italischen Sepulkralkunst eine Weile noch ein unsicheres Dasein (Bienkowski, Darstellungen der Gallier 79 ff.; aber es handelt sich bloß um wenige Typen, und nur für das Schema der Vorlagen haben sich die etruskischen Handwerker empfänglich gezeigt, nicht für den Stil. Bei jenen in Italien gearbeiteten Marmorgruppen, welche die Taten des Herakles darstellen, und deren Erfindung vermutlich auf Pergamon zurückzuführen ist, beschränkt sich das »Pergamenische« auf das typische Basisprofil. »Ich wüßte wirklich nicht, worin sich die Arbeit der Gruppe von »römischen« Dutzendkopien unterschiede« (Amelung, Röm. Mitteil. XX 1905, 216). Dafür aber, daß die Bilder des großen Altars in Italien auch nur bekannt gewesen seien, fehlt uns jedes Zeugnis. Die Vermutung von Trendelenburg (Archäol. Anzeiger 1898, 127; 177), daß Horaz auf eine Gruppe der Gigantomachie anspiele, ist kaum haltbar (s. oben S. 43, 1). Mit Unrecht hat man in einigen römischen Bildwerken die Einwirkung der Altarreliefs zu erkennen geglaubt; der Gigantenfries im Vatikan war oben (S. 79) bereits auszuscheiden, und bei dem Terrakottafries aus Civit' Alba mit Darstellung eines Gallierkampfs kann ich die von Bienkowski 103 behauptete Abhängigkeit vom Altar noch weniger gelten lassen[4]). Mit der Möglichkeit, daß uns Wichtiges verloren gegangen

[1]) Jahrbuch der Gesellschaft für lothringische Geschichte und Altertumskunde XVII 1905, 213 ff.

[2]) H. Thiersch, An den Rändern des römischen Reiches (1911) 149, 23.

[3]) Brunn-Bruckmann 359; Michaelis Taf. 4; Helbig, Führer I² Nr. 547; Amelung, Röm. Mitteil. XVIII 1903, 12; vgl. oben S. 144.

[4]) Vgl. Kekule v. Stradonitz, 69. Berliner Winckelmannsprogramm (1909) 20.

sei, haben wir natürlich zu rechnen, wenn es auch nicht sehr wahrscheinlich ist [1]); jedenfalls geht die Behauptung kaum fehl: der pergamenische Altar bedeutet nichts für die Kunst im Westen.

Einen greifbaren und nachhaltigen Einfluß auf das Kunstschaffen hat der Stil der Pergamener nur im eigentlichen, engeren Machtbereich der attalischen Kultur, in Kleinasien, ausgeübt: Kyzikos, Trapezunt, Ephesos, Priene, Magnesia am Mäander, Tralles steuern stilistisch Analoges bei; unter den Terrakotten von Myrina und anderen kleinasiatischen Fabriken findet sich — das hat schon O. Rayet, Monuments de l'art antique II (1884) erkannt — manches, was an die Formenwelt der Altarreliefs erinnert. Doch kommt es der vorliegenden Untersuchung nicht darauf an, unserer Kenntnis pergamenischer Kunst neues, da und dort noch zerstreutes Material zuzuführen. Auch für eine breiter angelegte Stilanalyse, als sie hier unternommen wird, würde das vollkommen genügen, was uns der Boden der Stadt Pergamon selbst in so verschwenderischer Fülle und erstaunlich guter Ernaltung gegeben hat. Es dürfte sich im Gegenteil empfehlen, zunächst einmal den Blick zu konzentrieren auf die Friese des Altars allein, und örtlich und zeitlich Zugehöriges — von den Altertümer von Pergamon VII (F. Winter) publizierten pergamenischen Skulpturen stammen sicher manche aus den Händen der am Altar beschäftigten Bildhauer — nur so weit heranzuziehen, als es eine wesentliche Bestätigung der an unserem Objekt gewonnenen Erkenntnisse bedeutet [2]).

Der allgemeine Formencharakter des Barock wird in der Regel charakterisiert als ein Übermaß von Schwung und Kraft, und als ein Überreichtum bildnerischer Elemente; beides kann leicht ans Bizarre streifen. Es läßt sich gar nicht leugnen, daß die hellenistische Kunst

---

[1]) In der Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1880 Nr. 210 finde ich folgende Bemerkung eines Anonymus (μ) zur Göttin mit dem Schlangenkopf (Taf. XVII, Abb. 30): »Merkwürdig ist diese Figur noch dadurch, daß sie sich in der Gigantomachie des *Palazzo del Tè* — soweit ich mich erinnere — tale quale wiederfindet und also auf eine damals vorhandene, von Giulio (nach seiner Gewohnheit) benutzte antike Nachbildung des Pergamenischen Originals hinweist.« — Es liegt ein Irrtum vor. Unter den kämpfenden Gottheiten der Mantuaner Fresken sind wohl einige Frauen, die in hocherhobenen Handen Topfe schwingen, um sie auszugießen oder hinabzuwerfen auf den Feind; aber keine entspricht in Gestalt oder Bewegung der pergamenischen Figur. Die vortreffliche Quellenstudie von *Dollmayr*, Giulio Romano und das classische Altertum (Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXII 1901, 178 ff.) weiß auch von solchen Beziehungen nichts. — Übrigens ist ein Vergleich der Gigantomachie von Giulio Romano mit dem pergamenischen Friese sehr lehrreich; die beiden Denkmäler haben das Temperament und manche formalen Dinge miteinander gemein.

[2]) Im folgenden beziehen sich die römischen Ziffern auf die Nummern der Tafel, die arabischen auf die Numerierung der Platten (Beilage 4) in der Winnefeldschen Publikation.

vielfach mit zu vollen Segeln eingesetzt hat, und zu argen Übertreibungen ist es tatsächlich gekommen. Aber diese schrillen und aufdringlichen Töne sind doch schließlich nur Auswüchse, Wucherungen; man sollte die Tendenzen des Barock nicht erst da aufsuchen, wo er ins Entgleisen kommt und den Halt verliert, sondern in den unabsichtlichen und kleinsten Regungen seines Daseins: da wo es sich für ihn um selbstverständliche Machinationen handelt, wo es keiner Entwicklung außerordentlicher Energie und gewaltsamer Anstrengungen bedarf. Was das Wesen des hellenistischen Barockstils in seiner Gesamtheit am treffendsten kennzeichnet, ist sein Verlangen nach *Bewegung* um jeden Preis; dieser Drang äußert sich sowohl im rein Optischen, in Rhythmik und Richtung seiner Formen, als auch in Gehalt und Stimmung der Bilder; man will bewegte Handlung sehen, und mehr als das: man fordert seelische Bewegung; der Beschauer soll, wenn das Kunstwerk auf ihn eingewirkt hat, erregt, ergriffen und erschüttert sein. Die Menschheit ist um ein bedeutendes nervöser geworden, als sie früher war. Eine große Unruhe, die alle bildliche Erscheinung bis in die letzte Form durchbebt, ist die Folge.

I. Lineament.

»Schwunghaft« pflegt man die Kunst der Pergamener zu nennen; der Ausdruck ist nicht gut gewählt, jedenfalls trifft er nicht das, was den neuen Stil vom Wesen der Klassik unterscheidet. Die attische Kunst des ausgehenden fünften und des vierten Jahrhunderts holt weiter und großartiger aus, schlägt mächtigere Bogen, zieht und schwingt ihre Linien mit einer viel kühneren und freieren Hand. Allein es ist ein ruhiges und großes Schwingen, die Kurven wogen in ununterbrochenem, vollem Zug. Diese großartige Bewegung geht nun ganz verloren. Das große stille Atmen der klassischen Formen erscheint dem Auge, das nach lebhafteren und komplizierteren Reizen verlangt, zu schlicht und nicht energisch und stark genug. Die Pergamener haben unruhige und ungeduldige Finger und einen unsteten Blick. Jede Linie verrät die Hast.

Wo die Klassik einfache Striche gibt, gerät hier schon die kürzeste Strecke ins Zittern und Schwanken. Man vergleiche mit Furchenbildungen der Parthenonskulpturen etwa die parallel verlaufenden Hautfalten unter der Kinnlade des Pferdes IV 4, 4: sie bewegen sich wellenförmig auf und ab, es geht wie ein unaufhörliches Beben durch sie. Diese Krümmung der Horizontalen in ganz kurzen Abständen zeigt auch die ornamentale Ranke (z. B. Pferdeschmuck X 14, 1). Allein in der Regel, und besonders in größeren Dimensionen, genügt dies leise Vibrieren, das sanfte Hin- und Herwogen der Linien nicht. Es krümmt

sich alles zu heftigem Schwung und Gegenschwung: vielfach in Form eines stark gebogenen S [1]). Lieber aber sieht man es, wenn der Übergang der beiden Schwingungen kein allmählicher und gleitender ist, und statt der Rundung wählt man den plötzlichen *Bruch*. Diese typische Kontrastbewegung, die man besonders gut etwa an den scharfen Bildungen hellenistischer Lampen beobachten kann, ist vielleicht das deutlichste Leitmotiv der barocken Linienführung, welche überall den regelmäßigen Fluß stört und aus der Bahn leitet durch jähe Brechungen, Knicke und Ecken; und oft geschieht dies unvermittelte Um- und Abbiegen der Linien mit brutaler Härte. Die Flächen eines Körpers setzen gern mit scharfen Kanten gegeneinander ab. Die Profile tektonischer Glieder vermeiden, wo es geht, den weichen runden Wulst und lassen die Wölbungen derart aufeinanderstoßen, daß man sich an den vorstehenden Abschrägungen schneiden kann [2]). Die Vorliebe für diese eckige Silhouette mit messerscharfen Brüchen erklärt sich als bewußte und notwendige Reaktion gegen die vielfach verschwommenen und weichlichen Bildungen der vorhergehenden Periode. Die Freude an kraftvollen Umrissen, an gebrochener Profilierung, an markanten Absätzen teilt sich nun auch dem Kunsthandwerk mit, und statt jener Vasen, wie sie das vierte Jahrhundert liebt, wo ein geschmeidiges, aber diskretes An- und Abbeben, Schaukeln und Schwanken den Kontur bestimmt, macht man jetzt Gefäße von einer beinah metallischen Präzision der Form [3]). Die bauchigen hellenistischen Henkelflaschen, die auch in Pergamon beliebt sind (Conze, Kleinfunde aus Pergamon 17 f.), betonen die Stelle des weitesten Umfangs durch ein scharfkantiges Absetzen der Schulter vom Bauch; auch die Henkel werden oft eckig gebildet oder in konträren Schwingungen bewegt.

Es ist ein Stil der Kraft, welcher die Linien und Formen zerbricht und zerknickt. Man wird sich am pergamenischen Altar vergebens umsehen nach einer Gestalt, deren Kontur aus ruhigen Linien bestände. Ein unstetes, flackerndes Hin und Her; wechselnd, sprungweise vollzieht sich alle Bewegung. Der Rand eines Faltenwulstes verläuft in

---

[1]) Vgl. den gehobenen Löwenschweif I 2, 1, oder die gleitende Bewegung eines Gewandsaums (z. B. Kybele II 3, 2), oder das Züngeln lodernder Flammen (Fackel der Leto IX 10, 7).

[2]) s. das reichprofilierte Bein des Bettgestelles im Telephosfries XXXIV 2 (Text 197 Fig. 82).

[3]) Diese äußerst interessante und charakteristische Stilwandlung in der spätgriechischen Keramik hat zuerst *H. Brunn* (bei Lau, Griech. Vasen, Text 36 ff. zu Taf. 38, 1; 41, 4; 42, 1; 43) bemerkt und richtig beurteilt. Die Theorie von der Metallimitation allein könnte den bedeutsamen Umschwung in der ganzen Gefäßbildnerei nicht erschöpfend erklären; die Tatsache, daß man nun auch Formen der Bronzetechnik übernimmt, ist nur mit ein Beweis für den zunehmenden *plastischen* Sinn der neuen Zeit.

knitterigem Bruch; die rechte Brust der Schlangentopfwerferin (XVII 22, 6; Abb. 30) wird umrahmt von hängenden runden Chitonfalten, doch beschreibt dieser Bausch keine schwungvolle Kurve, sondern bricht sich in ganz kurzen Abständen, ist zerhackt zu einem polygonalen Gebilde. In dieser Weise kurzatmig und überschnell ist alle Linienführung; am ungebundensten und kühnsten gebärdet sich das nervöse Spiel bei der Umränderung frei bewegter Partien: die Säume flatternder Gewandstücke tanzen in wilder Bewegung auf und ab (vgl. VII 9, 4—5; Abb. 31). Es ist dieselbe Konturierung bewegter Gewänder, die wir vom Barock des 17. Jahrhunderts kennen. Gemälde wie die »Jagd der Diana« von Domenichino zeigen in den Windungen der bewegten Gewänder denselben stürmischen Linienaufruhr, wie wir ihn bei den pergamenischen Frauenfiguren sehen. Oft entfacht er sich zu rauschender, lodernder Wildheit; das Untergewand der Eos (III 4, 1) setzt da, wo es unter der Hülle des Mantels heraustritt, sofort mit einem Fortissimo ein; die zahllosen Falten des geschmeidigen Stoffes wogen und wallen, überschlagen, überstürzen sich — es hört sich an wie das Knistern und Knattern einer von der Zugluft aufgescheuchten Flamme. Die Silhouetten der Dinge zerfasern sich, züngelnd und zischend fahren die Enden der sturmgepeitschten Mäntel, die Feuerbündel der Fackeln, die losen Strähnen langen Frauenhaars im Raum umher.

Abb. 30.

Immer energischer meldet sich ein Hang zum Härten und Scharfmachen aller linearen Elemente; Zacken und Spitzen bringt man an, wo es irgend geht. Der untere Rand der Nebris, welche Dionysos (I 1) um die Brust angelegt hat, ist kräftig und ganz unregelmäßig ausgezackt. Es ist nicht Zufall, wenn das Laub der Platane im Relief jetzt so häufig begegnet; die großen breiten Blätter dieses Baumes, der recht eigentlich der Lieblingsbaum des kleinasiatischen Hellenismus ge-

worden ist, mit den kräftig vortretenden Adern, dem zackigen, durch tiefe Einschnitte und lange Zungen energisch bewegten Rand entsprechen besonders dem Geschmack der Zeit, und der Telephosfries bietet hübsche Belege dafür [1]); ebenso für das Eichenlaub mit seinem gezahnten Rand [2]). Die Bekränzung mit wild konturiertem Laub gibt den Köpfen dieses Stils etwas seltsam Unruhiges und Bedrohliches; am weitesten treibt dies Elektrisieren der Form, hervorgerufen durch eine fieberhafte Tätigkeit des ganzen Lineaments, das von Winnefeld,

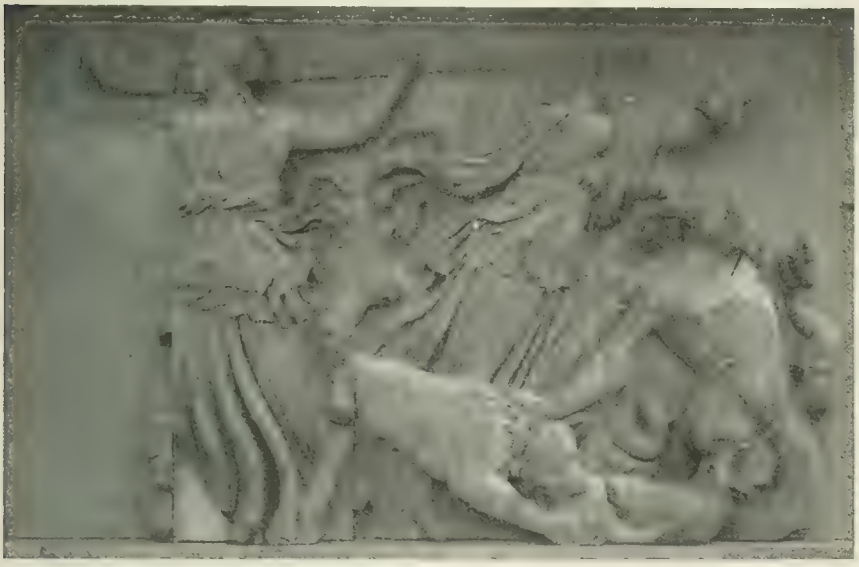


Abb. 31.

68. Berliner Winckelmannsprogramm 1908 (Taf. I) mit guten Gründen einem pergamenischen Atelier zugeschriebene Silberrelief aus Miletopolis, im Berliner Antiquarium. Der dämonische Charakter dieses Kopfes mit seiner wirren Bart- und Lockenfülle wird noch gesteigert durch die erregte Sprache, welche die Konturierung der Kranzblätter führt; dieselben Zickzackmotive aber kehren wieder auch in den Furchen und Falten der harten Haut, und wie ein Wetterleuchten blitzt es über das erregte Gesicht. Allein selbst da, wo eine wesentlich andere Stimmung ausgelöst werden soll, mag man von dem barocken Zackenlineament nicht lassen. Der bärtige Wassergott im Vatikan [3]), der bei Pozzuoli ge-

[1]) XXXI 4. 5. 6; und das schöne Relief aus Tralles Bull. de corr. hell. 1904 Taf. VII.

[2]) XXXI 2. Der Eichenkranz als Leichenschmuck in einem pergamenischen Grab der Königszeit: Athen. Mitteil. XXXIII 1908 Taf. XXV 1.

[3]) Brunn-Bruckmann 136; Helbig, Führer I [2] Nr. 309.

funden, aber wohl richtig mit kleinasiatischer Kunst in Verbindung gebracht worden ist, will das träumerische Sehnen verkörpern, das über dem Meere liegt; es sollen, trotzdem ein drängend heißes Leben das Gesicht erfüllt, weiche und sentimentale Töne angeschlagen werden. Aber wie hitziges Feuer unter der glimmenden Asche hervorstößt, so kommen auch hier unter den ruhig fließenden Linien des feuchten Haares die Spitzen und Zacken zum Durchbruch. Gezahnte Algen ersetzen die Brauen; an den Wangen, am Kinn und über der Brust lösen sich bizarr konturierte Fetzen von der glatten Haut. Von diesem Mittel macht nun gerade der Gigantenfries den lebhaftesten Gebrauch. Schon die mächtigen Schwingen des Flügeldämons VII 9, 2 starren von Zacken und Krallen. Und die Freude an solchen Bildungen hat nun zur Erfindung der seltsamsten Gigantentypen geführt: tief ausgeschnittene Blattermanschetten maskieren den Ansatz der Schlangenbeine (VII 9, 6; VIII 10, 1; XVI 22, 2; XVIII 23, 2—3; XIX 24; XXII 30, 2—3. 5); in einzelnen Fällen (VIII 10, 1) sind auch die Schuppen der Schlangen dornig gespitzt und gleichen da, wo sie sich starr sträuben, einem entfalteten Akanthosblatt. Der Fisch XX 26, 3 hat harte Stachelflossen, und für die Ausstattung von Poseidons Hippokampen XX 27 ist alles gesammelt worden, was überhaupt an spitzen und messerscharfen Dingen aufzutreiben war, ebenso für Flügel und Flossen des Triton XXI 29. Allein nicht nur in der Phantastik übernatürlicher Wesen, auch im geringfügigsten Detail materieller Gegenstände behauptet die Zackenlinie die Oberhand; man beachte die pedantische Sorgfalt, womit beim Schuhwerk die spitzbogige Verzierung ausgeführt ist, welche die Umschnürung einfaßt (VII 9, 6; VIII 10, 5; Text 75 Fig. 19), oder die gedrehten Fransen eines Mantelsaums IX 10, 6; die Eisenzähne jener rätselhaften Waffe XV 20, 3, Text 65 Fig. 11; den zackigen Kamm des Helms XVI 22, 1. Einzelne Götter tragen Kleider und Schuhwerk aus Stoffen, welche dem Barockkünstler für seine Liebhabereien freien Spielraum lassen: der Meergreis XXII 30, 1 hat sich über den Kopf die krause Haut eines Wasserungetüms gezogen. Und am besten läßt sich, weil es sich hier um rein zeichnerische Motive handelt, das charakteristische Linienideal der Altarkunst erläutern am Schuh der Göttin XXII 30, 2 (Text 89 Fig. 23; danach Abb. 32): der nackte Fuß wird, nur stellenweise, bedeckt von einer mit Fischhaut bezogenen Schicht, die in flossenartige Zacken endet; von allen Seiten züngeln diese wirren Fetzen über die plastische Form.

Und hier kommt nun auch scharf und klar ein weiteres Prinzip der neuen Linienführung zum Ausdruck: das *Divergieren der Richtungen*, das Betonen von Richtungen überhaupt. Von den langen Zacken laufen nicht zwei wirklich parallel; sie streben auseinander nach ver-

schiedenen Seiten, die einzelnen Enden sind mit zäher Kraft umgebogen. Die Quaste der Verschnürung über dem Fußrücken läuft schräg, in heftiger Verschiebung seitwärts. Auch dieses Bestreben, Richtung und Schwergewicht der Formen von der Mittelachse abzurücken, kennzeichnet den Bewegungsdrang der Zeit. Für das ruhige Gleichgewicht der Massen hat dieser Barockstil wenig Sinn, und aus der Komposition verliert sich mehr und mehr jenes harmonische Gleichmaß, das in der klassischen Zeit die Teile nach Möglichkeit sich entsprechen ließ; immer häufiger verstößt jetzt die Kunst gegen das bisher so mächtige Gesetz der Symmetrie. In der Skulptur finden wir *asymmetrische* Bildungen, die wohl im einzelnen nicht gesucht und beabsichtigt sein mögen, aber sie resultieren aus der allgemeinen Störung des Gleichgewichts, welche das Betonen der Schrägachsen mit sich bringt; die Köpfe hellenistischer Statuen sind oft von ganz ungleicher Gesichtsbildung [1]). Auch in den Schöpfungen des Kunsthandwerks tritt »die Neigung des alexandrinischen Barockstils zur Asymmetrie, zu rhythmischer Dissonanz stärker hervor« (Schreiber, Alexandrinische Toreutik 428). Wer den Altar auf die Details hin prüft, trifft überall die Spuren dieser Lässigkeit im Handhaben der Form. Im Ornament decken sich die Hälften oft nicht mehr genau [2]): man ist gleichgültig geworden gegenüber der geometrischen Präzision und hat die kritische Strenge verloren, welche in der Kunst der Klassik das Rankenwerk der Vasen zu exakt symmetrischen Gebilden gliederte.

Abb. 32.

[1]) Schreiber, Gallierkopf von Gîze 3 f., 26; die korrekte Kunst der Kaiserzeit sucht in ihren Kopien diese Unregelmäßigkeiten zu verwischen. Vgl. Amelung, Röm. Mitteil. XX 1905, 222 über asymmetrische Gruppenbildungen der pergamenischen Plastik.

[2]) Am Brustschmuck des Pferdes X 14, 1 bemerkt man leise aber entscheidende Ungleichheiten in der Anordnung der Rankenschößlinge. Die Innendekoration des Schildes, welchen Otos trägt (VIII 10, 4), läßt ebenso die strenge Responsion der ornamentalen Motive vermissen: das eine Paar der kleinen liegenden Doppelspiralen unter den Palmetten ist im Wappenschema gruppiert, das andere nicht.

Das alles wäre freilich kaum von Belang; aber die Abweichung vom Regelmäßigen zieht weitere Kreise: auch in größeren Bildzusammenhängen wird die Gleichheit der Teile aufgegeben und lockert sich die Symmetrie. Der Gigantenfries sträubt sich in einem fort gegen den rhythmischen Pulsschlag, wie er die älteren Friese durchzieht; einem symmetrischen Aufbau des Ganzen wird durch das Hin- und Herschieben der Gruppen entgegengearbeitet, und in der Art, wie sich an der Hauptfront das Schwergewicht von der Mitte weg nach der einen Seite schiebt darf man wohl Absicht sehen; es ist jene Tendenz, welche sich im neuen Barock energisch durchsetzt und bereits in den späteren Werken Raffaels sehr spürbar ist: durch einen starken Vorstoß oder Zug nach links oder rechts Leben und Bewegung in das Bild zu bringen. Selten ist es ein einheitlicher Zug; die Bewegung wird durchkreuzt von einer anders gerichteten; und schon durch die Plötzlichkeit, womit jene Hauptgruppe des Nordfrieses auseinanderstiebt — indem die Körperachsen der beiden Götter Zeus und Athena in heftigster Weise divergieren (Taf. XXIV) wird der Rhythmus gebrochen. An keiner Stelle darf sich die Unruhe, welche den ganzen Fries wie mit elektrischer Kraft durchfährt, setzen, überall und mit allen Mitteln wird die starre Stabilität erschüttert; was steht, kommt ins Wanken, in Fluß, und so sind in diesem Fries die Vertikalen äußerst selten. Die schrägen Linien geben den Ton an, und eine echt barocke Lösung ist die Komposition der linken Treppenwange (Taf. XXII), wo das Ganze nach rechts und zugleich aufwärts stürmt; und nun wird aber die Wucht dieser Diagonale im einzelnen wieder auf eine starke Probe gestellt durch die entgegenwirkenden Kräfte: das Zurückbiegen einzelner Körper, das Zurückgreifen der Arme, das Wegflattern einzelner Gewandpartien. Wohin das Auge blickt, begegnet es einem Hin- und Herzerren, Durcheinanderschieben von Achsen und Bewegungen; und wenn der allgemeine optische Eindruck der Skulpturen der eines unausgesetzten Gleitens und Wanderns ist — mit einer Kühnheit, wie sie in der neueren Kunstgeschichte eben erst der Barock sich gestattet, schießt z. B. an der einen Ecke des Altars (Taf. VII rechts) das Kampfgetümmel aus dem Bildfeld hinaus —, so entwickelt sich dies perpetuum mobile doch nirgends nach einer einzigen Richtung hin. Wie die Erscheinung der einzelnen Figur durch Kontrastbewegungen der Glieder und durch ein Verschieben und Kreuzen der Gewandfalten sich kompliziert, so macht sich auch im Großen und in der Aufreihung der Gruppen dieselbe Absicht geltend: die Komposition spaltet und verschränkt sich wieder unaufhörlich zu einem zuckend und wirr bewegten Bild.

Auf den naheliegenden und lockenden Vergleich mit dem asianischen Stil der Literatur mich einzulassen, fühle ich mich nicht kom-

petent. Die Parallele ist schon mehrfach gezogen worden: zuerst von Reifferscheid, Index scholarum Breslau 1881/82 S. 7; ausführlicher 1884 von Brunn, Kleine Schriften II 457: die sprachliche Rhythmik ist eine ähnliche wie in der bildenden Kunst; der ruhige Redefluß wird mit Absicht gebrochen, die lange Periode aufgelöst. Vgl. Norden, Die antike Kunstprosa I² 150, 1. Die Verwandtschaft des Altarbarocks mit dem asianischen Stil gibt auch v. Wilamowitz, Asianismus und Attizismus (Hermes XXXV 1900) S. 49 zu; im übrigen müssen seine Ausführungen vor einer kritik- und bedingungslosen Gleichsetzung warnen.

II. Plastik.

Der Begriff des »*Malerischen*«, mit dem die Kunstgeschichte das Wesen des Barock zu charakterisieren liebt, wird auch der Definition des Stils zugrunde gelegt, den uns der Altar von Pergamon repräsentiert. »Die Künstler erreichen durch scharfe Gegensätze von Licht und Schatten, sowie durch entsprechende Massengruppierung in hohem Maße, was wir als malerische Wirkung zu bezeichnen pflegen« (*Brunn* a. a. O. 237) [1]). In diesem Sinne angewendet, ist die Bestimmung einwandfrei, und alles was *H. Wölfflin*, Renaissance und Barock ² 15 ff. über das Malerische der Barockkunst (über die malerische Plastik im besonderen S. 21) gesagt hat, läßt sich ohne weiteres übertragen auf die Formgebung der Altarreliefs. Trotzdem hat die Definition ihr Bedenkliches, schon weil gerade hier die Meinungen über die wichtigsten Punkte vielfach weit auseinandergehen (s. Riegl, Entstehung der Barockkunst in Rom 15 f.), und jedenfalls in der Literatur über antike Kunst hat sie mehr Verwirrung als Nutzen gestiftet. Wohl ist die Wirkung der pergamenischen Friese eine malerische: die gewaltigen Gegensätze und das lebhafte Spiel von Licht und Schatten täuschen Raumtiefen vor, wie sie auch von Bernini und Schlüter kaum je erreicht worden sind, und gewiß hat diesem Reichtum illusionistischer Effekte gegenüber die Klarheit der Linie Mühe sich durchzusetzen. Die Einzelform verschwindet und ertrinkt gar leicht im zappelnden, wogenden Chaos der Massen. Allein man braucht die pergamenischen Reliefs nur mit dem Impressionismus der spätrömischen Kunst zu konfrontieren, um auf einen wesentlichen Unterschied zu stoßen: die dekorative Bildhauerei der Kaiserzeit ruft durch ihre tief gebohrten Löcher und Gänge optische Eindrücke hervor, aber nur bei dem Fernstehenden, und ein tastendes Nachprüfen

[1]) = Kl. Schriften II 437. Collignon will diese Charakteristik auf die asianische Skulptur überhaupt anwenden: Histoire de la sculpture grecque II 532 ff.

verrät die Täuschung — während die Dreidimensionalität der hellenistischen Bildwerke sich im wörtlichsten Sinne mit Händen greifen läßt. Die Formen sind auf allen Seiten fest und scharf begrenzt und umrissen; den Kontur verwischt auch das übermäßige Vorquellen und Ausladen des Reliefs und die dadurch bedingte große Schattenstärke nicht. Die Wirkung aufs Auge mag eine malerische sein; die Mittel, welche sie hervorrufen, sind die der reinsten *Plastik*. Das ist wichtig zu betonen, weil eine andere Phase der antiken Kunst die Bezeichnung »malerischer Stil« mit entschiedenerem Recht beanspruchen darf: die Skulptur (und nicht nur sie) des vierten Jahrhunderts v. Chr. liebt jene Verschwommenheit und Undeutlichkeit der Form, wie sie dem Auge hinter dem Schleier von Dunst und Licht erscheint; sie bringt den Stein um seine Härte, stumpft die scharfen Kanten und Ecken ab, modelliert mit weichen Rundungen und leise gewellten Flächen. Sie deutet die Körperlichkeit der Dinge mehr an, als daß sie sie in greifbare Nähe zwingt. Selbstverständlich hat sich dies Ideal der weichen Schönheit auch noch längere Zeit behauptet [1]), im allgemeinen aber darf man sagen, daß der Stil der pergamenischen Kunst ein vorwiegend plastischer ist, und daß ihm die metallische Schärfe, Klarheit und Faßbarkeit der dreidimensionalen Erscheinung über alles geht.

Diese bedeutsame Wandlung des Stilgefühls kommt zum Ausdruck schon in der prinzipiell verschiedenen Durchbildung der Ornamentik. Von der rein flächenhaften Zierform hat sich schon die Zeit Alexanders in vielen Fällen emanzipiert; der Reiz des Körperhaften hat sich auch ihr bereits erschlossen. Die bloß gemalten Rankenornamente werden oft begleitet von kräftigen Schlagschatten, aber die Rundung der gewölbten Dinge wird lediglich vorgetäuscht durch verschiedene Farbung, durch aufgesetzte Lichter und Schatten [2]). In der folgenden Zeit aber verdrängt im Kunsthandwerk die echte plastische Zierform die imitierte mehr und mehr: die Reliefkeramik (Calener Vasen, megarische Becher) treibt alle Elemente, die früher bloß geritzt, gezeichnet oder gemalt worden sind, in buckeligen Erhebungen aus der Fläche. Die Kunst des Altars bedeutet die letzte, reife Frucht dieser Entwicklung; hier ist aller Dekor in tastbare Form übersetzt. Natürlich ist die Treibarbeit der Toreutik dafür vorbildlich gewesen, aber erst jetzt stellt sich bei

[1]) Der berühmte Frauenkopf aus Pergamon (A. v. P. VII Taf. XXV S. 117 f.) ist wahrscheinlich dem großen Altar gleichzeitig; Typus und Stimmung fügen sich durchaus in den Barock, nur die lockeren Formen entfernen sich freilich stark von denjenigen der übrigen Skulpturen.

[2]) Watzinger, Griechische Holzsarkophage 76. Auch die unteritalische Vasenmalerei der Alexanderzeit schattiert das Ornament durch das Mittel der Farbe. An Stelle der rein flächenhaft wirkenden tritt die körperlich wirkende Dekoration.

jeder Gelegenheit das Verlangen nach solchen Reliefwirkungen ein. Nicht die geringfügigste dekorative Funktion wird jetzt der bloßen Malerei überlassen; alle Zierate werden plastisch grundiert. Das Schuhwerk wird übersponnen mit erhöhten Ranken, mit getriebenen Verzierungen die blanke Fläche von Waffen und Schmucksachen aus Metall [1]). Wo Musterung der Gewandstoffe nicht plastisch markiert ist, war sie überhaupt nicht vorhanden. Beim Gigantenfries scheinen die Kleider im wesentlichen einfarbig gewesen zu sein: die Vermutung von Robinson, The Century 1892, 870, daß die »Liegefalten« nur Vorzeichnung für aufzumalende Stick- oder Webemuster seien, hat Winnefeld 120 widerlegt; gerade diese weitgehende plastische Durchfurchung der Gewandflächen macht eine bunte Bemalung derselben völlig unwahrscheinlich. Zum mindesten müßte man aber eingeschnittene oder eingeritzte Grenzlinien für solche Muster voraussetzen; die pergamenische Skulptur der Königszeit wendet dies Mittel an, wenn sie z. B. Teppichornamente wiedergeben will (A. v. P. VII Beiblatt 44 Nr. 445. 446).

Es gibt kein Ding im Himmel und auf Erden, dem sich nicht mit dem Meißel beikommen ließe. Alles bekommt feste Gestalt, selbst Feuer und Wasser: Dinge, die man früher fast ausnahmslos dem Pinsel überließ [2]). Als würde ein Lichtbild mit einem Ruck viel schärfer eingestellt, treten nun auch die unscheinbarsten Einzelheiten dem Beschauer in voller Körperlichkeit und fast übertriebener Formentreue entgegen. Es ist sehr lehrreich, die Gewandfalten pergamenischer Skulpturen mit attischen des vierten Jahrhunderts zu vergleichen. Um ein beliebiges Beispiel herauszugreifen: man halte das Grabrelief Conze Nr. 1184 (Taf. CCLXI) neben die Figur der sitzenden Königin im Telephosfries (XXXII 6): beide Male faßt die erhobene Hand ein über den Hinterkopf gezogenes Tuch, und die Bewegung ist dieselbe. Allein während der attische Bildhauer den Stoff in weichem, malerischem Relief bewegt, in leisen Übergängen von Höhen und Tiefen, gleicht auf der Friesplatte das von der Hand fest angezogene, straff gespannte Tuch einem Fächer mit scharfen Rippen: so hart und kantig treten die Faltenrücken heraus.

Jedoch mit der bloßen realistischen Wiedergabe aller greifbaren Materie ist es noch nicht getan. Der Eindruck des Körperhaften und Raumfüllenden wird künstlich verstärkt, gehoben, gesteigert durch

[1]) Schuhe mit Reliefornament (Bieber, Dresdener Schauspielerrelief 88 denkt an gepreßtes Leder): VII 9, 6; VIII 10, 2 und 5 (S. 44 Fig. 7); XIV 18, 2 (S. 60 Fig. 9); XVII 22, 6; XVIII 23, 4; S. 70 Fig. 13. 14; 75 Fig. 19; 91 Fig. 24. — Waffen: VIII 10, 4; X 14, 3; XV 20, 2; XVII 22, 4 (S. 71 Fig. 15).

[2]) Lodernde Flammen III 3,6; VII 9,3; VIII 10, 2; IX 10, 7; XXXII 2; die zitternde Glut des Blitzbündels XI 15, 1.

eine raffinierte Entfaltung der Dinge im Rahmen. Zunächst werden die einzelnen Figuren und Gegenstände so gestellt, daß sie den Blick in die Tiefe leiten. Aus diesem Streben erklärt sich die deutliche Vorliebe für chiastische Gliederstellung bei lebhaft bewegten Figuren: der *Kontrapost* kehrt immer wieder [1]), und zwar in ausgeprägtester Form, so frei und kühn, wie ihn bisher bloß die Freiplastik gewagt hatte. Es ist eine ansprechende Bemerkung von Petersen, Literar. Beilage der Montags-Revue 1881 Nr. 4 S. 6: die ganze Komposition scheine »so wenig auf die doch einzig mögliche Ansicht berechnet, daß man fast die paradoxe Behauptung aufstellen möchte, sie würde kaum minder gut von der anderen Seite sich darbieten, wenn der Grund weggenommen und auch die andere Seite ausgeführt würde«. Denn wenn auch die Altarfriese das malerische Mittel der perspektivischen Verkürzung, wie es die Relieftechnik attischer Grabmalkunst des vierten Jahrhunderts ausgebildet hatte, nicht verschmähen, so sind doch die Fälle verhältnismäßig selten, und hier handelt es sich um ein Fortführen alter Tradition [2]). Daneben begegnen wir auch dem Versuch, die in tieferen Raumschichten liegenden Teile in den Hintergrund sich verlieren zu lassen oder durch Überschneidungen und Deckungen ihre räumliche Entfernung glaubhaft zu machen [3]). Die Leichen der Gefallenen werden etwa so gelegt, daß nur Kopf und Oberkörper sichtbar sind, während die untere Partie im Reliefgrund verschwindet (IV 4, 3; XIV 18, 3). Der Hund, der den Giganten Klytios in den Schenkel beißt (VIII 10, 1—2), kommt direkt auf den Beschauer zu, der Kopf ist ganz von vorn gegeben, den übrigen Körper sieht man nicht. Aber stets wird hier durch die figürliche Fülle der Umgebung diese brutale Form der Tiefenstaffelung erleichtert und verschleiert. Selten wagt man sich an die perspektivische Verkürzung der menschlichen Gestalt mit malerischen Mitteln: das Ungetüm mit dem Stiernacken III 3, 6 kommt schräg aus dem Bild heraus, und während der vorgeneigte Kopf in vollster Körperlichkeit sich abhebt, verflacht sich die untere Hälfte der Figur immer mehr bis zu bescheidenstem, aber immer noch linear scharf umrissenem Relief. Beim Hintereinanderschieben mehrerer Körper muß natürlich auch die Stärke der Relieferhebung abnehmen (Dionysos und die Satyrn I 1), aber man

[1]) I 2, 2; VI 4, 6; V 6, 1; VII 9, 5 und 6; VIII 10, 3; XVIII 23, 2 und 3; XIX 26, 2; XXI 29, 4; XXXII 5.

[2]) s. oben S. 100. Die Übereckstellung von Altären (XXXII 6; XXXIII 4) oder Sesseln (XXXIII 3) sehen wir vorgebildet im attischen Votivrelief; vgl. auch die Dreiviertelsansicht der Schiffsleiter XXXIII 1.

[3]) So dient beim Apoll (IX 11, 1; Abb. 5 auf S. 57) das Verdecken des zurückgesetzten linken Fußes durch den davorgeschobenen Toten dazu, den Bewegungseindruck (das Schreiten aus der Tiefe) zu verstärken.

sieht es nicht gern, und bei der dreigestaltigen Hekate (VIII 10, 2) hat der Künstler eine solche Panoramatechnik nach Möglichkeit vermieden. Neu ist jetzt aber im Relief das Verfahren, eine starke Ausladung im Tiefenraum nicht nur optisch, sondern auch faktisch zu erzielen; die kubischen Dinge so im Bilde anzubringen, daß sie verkürzt erscheinen, obschon sie es in Wirklichkeit nicht sind: indem man einzelne Glieder senkrecht oder schräg zur Fläche stellt. Der Köcher der Artemis (VIII 10, 5; Abb. 8 auf S. 72) ragt so weit heraus, daß die vordere Hälfte besonders angestückt werden mußte. Der Rundschild und der Unterarm des Uranos (VI 8, 3) kommen in diagonaler Richtung aus der Tiefe und erscheinen dem Auge verkürzt: als Gegenbeispiel betrachte man das ähnliche Motiv bei Athena (XII 16, 4), wo sich das Ganze parallel zum Reliefgrund entfaltet; die Anlehnung an das klassische Vorbild (oben S. 45) hat hier die flächenhafte Komposition veranlaßt. Die vielen statuarischen Motive der Friese, welche vordem im Relief undenkbar gewesen wären (z. B. XVIII 23, 1; IX 11; XXXI 6), mit ihren Drehungen und Kopfwendungen, dem starken Vorneigen oder Zurückbeugen des Leibes, sind ein beredtes Zeugnis für die Vorliebe, welche dieser Stil gerade der Körperlichkeit aller Erscheinung entgegenbringt.

Ein weiteres Mittel, um das Auge von der Rundung und allseitigen Begrenztheit der Dinge zu überzeugen — dasjenige, was dem Barock wohl am meisten zusagt —, ist die *Torsion*. Schon bei kunstgewerblichen Gegenständen nötigt die spiralige Drehung den Blick, den Rundbewegungen der Formen zu folgen; aus diesem Grunde bringt der Barock die Torsion so gerne bei Schmucksachen an: gedrehte Spangen, Ringe, Henkel, Griffe, auch die gewundene Säule sind Lieblingsmotive dieses Stils, und auch am Altar kann man das beobachten [1]). Dasselbe Prinzip kommt nun aber zur Anwendung bei der Wiedergabe von Naturformen; die Quaste des Löwenschweifs II 3, 1 ist spiralig gedreht. Und wenn etwas der Barockkunst am Stoff der Gigantomachie willkommen gewesen sein mag, so war es die Möglichkeit, mit den Windungen der Schlangenleiber die glänzendsten plastischen Effekte zu erzielen. Schon der schlangenumwundene Topf XVII 22, 6 (Abb. 30; Text 73 Fig. 17) zeigt den Erfolg; vor allen Dingen aber das Umkreisen und Umstricken der Kämpfer durch die Schlangenbeine der Giganten und durch die heiligen Schlangen der Götter erfüllt den Fries überall mit rotierender Bewegung und preßt gleichsam die Rundung der Formen heraus; hervorragende Beispiele sind der Alkyoneus XII 16, 2 und der Gott der

[1]) Vgl. das Armband Text 73 Fig. 16; die Blitze II 3, 1 und XI 15, 1. Diese Form kommt beim letzteren erst in der Zeit des Hellenismus auf: Jacobsthal, Der Blitz in der orientalischen und griechischen Kunst (1906) 39 ff.

Ringergruppe XV 20, 3 -4. Denselben Erfolg hat auch die eigentümliche Drapierung der Figuren mit gerollten Mänteln, die schräg über Brust oder Unterleib laufen (die sogenannte »Mantelrolle«, z. B. I 2, 2; VIII 10, 2 und Abb. 30) und den Eindruck einer kreisenden Bewegung hervorrufen. Auch die Chlamys des Apoll wird nicht einfach über den ausgestreckten Arm geworfen, sondern muß ihn erst einmal umwickeln. Bei dem in mächtigem Kontrapost bewegten Helios (IV 4, 6) wird die intensive Drehung des Körpers begleitet und wirkungsvoll gesteigert durch die spiraligen Züge der rauschenden Gewandfalten: man merkt und empfindet, daß es rundum geht. Dieser stürmische Wirbel kommt einem noch mehr zum Bewußtsein nach einem Vergleich mit dem ähnlich gewandeten Wagenlenker vom Maussoleumsfries [1]), wo das lange Faltenkleid von dieser kreisenden Drehung noch nicht erfaßt ist; keine Linie leitet um die Figur herum. Und wie die Engelfiguren des Barock durch ein Rotieren um die eigene Achse, durch ein Umherwerfen und Herumwerfen der Glieder in einen Strudel andauernder Bewegung gezogen werden, so löst auch am Gigantenfries die Rotierung die einzelnen Gestalten aus der Fläche heraus und gibt dem einzelnen Körper sein eigenes quecksilberiges Leben [2]).

III. Volumen.

»Der Barock verlangt eine breite, schwere Massenhaftigkeit. Die schlanken Proportionen verschwinden. Die Gebäude fangen an, lastender zu werden, ja hie und da droht die Form unter dem Drucke zu erliegen. Die graziöse Leichtigkeit der Renaissance schwindet. Alle Formen werden breiter, gewichtiger" (Wölfflin 28). Auch der asianische Stil gibt jedem Ding ein verstärktes Gewicht. Ein Bedürfnis nach Größe und Wucht führt zur Steigerung aller Verhältnisse. Man liebt das Kolossale und Schwere; man will bedeutende Maße, bedeutende Massen.

Die Figuren des Sockelfrieses sind durchweg von überaus stattlicher und großer Erscheinung. Schon der Umstand, daß sie den Raum bis zum Rande füllen, mit dem Scheitel an die Decke stoßen, erweckt den Anschein außerordentlicher Dimensionen. Und dann ist aber auch ihre Bildung im einzelnen derart, daß ganz von selbst die Vorstellung entsteht, die Körper seien stärker und schwerer als vordem. Der neue

[1]) Collignon II 327 Fig. 165.

[2]) Kybele (II 3): der Kopf schaut nach der entgegengesetzten Seite als die weit abgestreckten Fußspitzen, dazwischen aber ein immer stärkeres Drehen und Umbiegen des Körpers und der Drapierung. Dasselbe, in umgekehrter Richtung, bei Selene (V 6, 3; Abb. 34): der Blick aus dem Bild heraus, die Füße ins Bild hineingerichtet; das Herausbiegen der linken Schulter erhält einen Akzent durch das Abwärtsgleiten des Chitons.

Schönheitsbegriff der Zeit bedingt eine durchgreifende Veränderung nicht bloß der absoluten, sondern auch der relativen Größenverhältnisse; die Proportionen werden andere. Die hohe Gürtung der langgewandeten Frauengestalten läßt den Leib mächtiger erscheinen als die früher übliche Teilung in der Mitte; er wirkt einheitlicher, und der wuchtige Fall der schweren Stoffmassen von der Umschnürung unterhalb der Brust bis auf den Boden steigert den Größeneindruck. Das Majestätische, was Palma Vecchio bei seiner S. Barbara durch eben dies Mittel erreicht hat, haben die Göttinnen des Frieses fast alle [1]). Auch die überreiche Bekleidung erhöht die grandiose Wirkung; es ist auffällig, wie wenig unbekleidete Figuren der große Fries enthält, wenn man ihn mit Reliefs der Klassik vergleicht: wo solche erscheinen, wirken sie neben den voluminösen Gestalten ihrer Umgebung leicht dürftig und ärmlich. Das Hüfttuch des Ringers VI 7, 2 kam dem Barockkünstler sehr gelegen, und absichtlich rollt er den oberen Rand zusammen zu einem massigen Wulst. Das immer wiederkehrende Motiv der Mantelrolle, die in vielfältigster Weise sich drapieren läßt, steigert das Gewicht; ebenso die Häufung der Gewandstücke und die Entfaltung großer Haarfülle. Man erinnert sich jener Scheinwirkungen, welche der Barock der neueren Zeit mit seinen schweren Allongeperücken erzielt, wenn die pergamenischen Bildhauer die Köpfe ihrer Skulpturen absichtlich mit wallenden Haartouren beladen. Überaus charakteristisch für dies Bestreben ist der berühmte Porträtkopf eines Herrschers A. v. P. VII Taf. XXXII Nr. 130, wo die Zeit des Altarbarocks durch das nachträgliche Anfügen bewegter Haarmassen dem Kopf ein ganz anderes Aussehen gab. »Er erscheint durch den äußeren Zusatz der Frisur wie in pathetisch gesteigertem Ausdruck, und es ist, als wenn dadurch die Züge selbst, die ja doch unverändert sind, stärkere und schwungvolle Bewegung erhalten hätten« (Winter 145). Ich zweifle nicht daran, daß diese neue Haartracht auch der herrschenden Mode entsprach, welche die äußere Erscheinung des Menschen ähnlich stilisiert haben dürfte, wie es das Zeitalter Louis XIV getan. Die Altarkunst setzt, schon damit die Köpfe der gedrungenen Körperfülle gegenüber nicht zu klein und leicht erscheinen, fast allen Figuren üppige Frisuren auf. Ein wogender Lockenkranz umkreist den Kopf (IV 4, 6; VIII 10, 2); in losen Massen stürzt das übervolle Haar auf Schultern und Nacken (II 3, 2; XII 16, 4; XIV 19; XVIII 23, 2 und 4; XIX 26, 2, wo ein Schauspiel von rauschender Pracht entfesselt wird). Ähnlich wie die Mantelrolle wirkt auch das

[1]) II 3, 2 und 4; III 4, 1; V 5 und 6, 3; VII 9, 5; VIII 10, 5; IX 10, 6; X 12; XII 16, 3; XIV 18, 1 und 19; XVII 22, 6; XVIII 23, 1. 2. 4; XXI 29, 6; XXII 30, 1; Telephosfries XXXI 2. 3. 5; XXXII 3. 5. 6; XXXIV 6, hier auch bei Männern.

wulstig aufgedrehte, oft die Ohren tief beschattende oder halb verdeckende Haar (I 2, 2; VI 7, 2; VIII 10, 5; XVII 22, 6; XXIII 2). Die Barte sind manchmal von fast klumpiger Bildung (XXXI 1 und 7; XXXII 2 und 5; XXXIII 3). Die Giganten tragen eigentliche Mähnen [1]).

Diese Stilmerkmale, die wir aus der Betrachtung einer einzelnen Figur gewinnen, treffen nun auch für den Organismus eines größeren Bildganzen zu, und der Altar von Pergamon verkörpert schon in seiner eigentümlichen kubischen Gestalt in deutlicher Form das Ideal des Barock. Aus seinen ungeheuern Breitendimensionen spricht ein Sinn zu uns, dem die Gewalt der schweren Massen ganz außerordentlich imponiert [2]). Der Altar ist nicht nur faktisch ein Kolossalwerk: er erscheint, dank der Art seiner Ausdehnung und seiner Proportionen — in beidem erinnert er an die breitgelagerten Fronten der Barockschlösser — noch riesiger, als er wirklich ist. Die endlosen Linien seiner Treppe, die schweren und übermäßig weit ausladenden Profile, welche den Sockelfries einrahmen, drängen und ziehen die tote Steinmasse kraftig auseinander, und es ist, als wachse und dehne sich der Bau zusehends immer mehr in horizontaler Richtung aus. Für das Auge mag diese Scheinbewegung eine Folge des gewaltigen und gewaltsamen Druckes sein, welchen die Masse des Sockelreliefs ausübt. »Wie ein breiter Marmorgürtel legt sich der Gigantenfries von außen um den Körper des viereckigen Unterbaues und scheint diesen so zusammenzuschnüren, daß er unten in dem vorspringenden Ablauf, oben in dem mächtig ausladenden Kranzgesims *überquillt*: eine für den luftigen Säulenbau darauf fast zu gewaltige Basis.« [3]) Freilich verrät ja auch das Relief selbst an zahlreichen Stellen sehr deutlich die Neigung, aus der Fläche herauszutreten und damit das feste Gefüge des Baukörpers zu verlassen: raumerweiternd in der Richtung auf den Beschauer zu wirken die vielen Vorderansichten von Figuren [4]), das Herausstreben einzelner Glieder und Bewegungen — allein ebenso intensiv geht auch ein Drängen in umgekehrter Richtung, nach der Tiefe zu. Diese beiden räumlichen Kontraste — das Vorquellen aus dem Grund, das Eindringen

[1]) Für die Haarbehandlung der Altarskulpturen vgl. die Detailaufnahmen Taf. XXV bis XXX.

[2]) Auch das Kunsthandwerk liebt jetzt ein betontes Breitformat; vgl. die geschwollenen Klinenfüße oder die charakteristischen weißen Henkelflaschen mit dem niedrigen und breitgepreßten Bauch. »Die ins Breite gehende Gestaltung des Gefäßkörpers ist in der hellenistischen Gefäßbildnerei in herrschender Geltung gewesen, wie am deutlichsten aus den sog. megarischen Vasen zu ersehen ist.« (Winter, Skulpturen 359.)

[3]) Trendelenburg, Der große Altar zu Pergamon (»Unsere Zeit« I 1881) 77.

[4]) Besonders wenn mehrere Figuren en face hintereinandergestaffelt sind, wofür die linke Treppenwange ein hervorragend gutes Beispiel liefert: XXII 30, 1—6; vgl. XVIII 23, 1—4; XIX 26, 1; Telephosfries XXXII 5; XXXIII 3, 4.

in den Grund — halten sich gegenseitig im Schach; die letztere Tendenz ist der Kunst, wenigstens in so betonter Stärke, neu, und gerade hier sind die Lösungen zum Teil von einer sehr großen Schönheit [1]). Parallel zur Bildfläche, wie es früher die Regel war, laufen jetzt verhältnismäßig nur noch wenige Achsen; die Komposition will sich nicht mehr an die Ebene binden lassen, gleitet fortwährend nach vorn und nach hinten aus. Die lebhaften Gegensätze von grell belichteten und tiefbeschatteten Stellen tragen wesentlich dazu bei, den starren Abschluß aufzuheben, und wenn trotzdem das Relief als Ganzes einheitlich bleibt und den

Abb. 33.

Charakter eines tektonischen Gliedes nicht verliert, so liegt das hauptsächlich an seiner zähen Massigkeit und an dem Umstand, daß der Fries in seiner ganzen Ausdehnung stets von der gleichen drückenden Schwere ist und niemals, auch in den Augenblicken kühnsten Divergierens, sich zu lockern und auseinanderzufallen droht.

Was früher auseinandergezogen wurde zu lichten Bildern, wird jetzt eng gedrängt. Die Figuren pressen den Rahmen, sprengen fast den viel zu engen Raum. Einzelne Teile ragen aus dem Bildfeld heraus, z. B. Arme, Beine und Gewandzipfel der kleinen Satyrn I 1 überschneiden

[1]) Rückansichten: VI 9, 1; VII 9, 6; XI 15, 4; XVI 22, 1; XVII 22, 5; XXII 30, 4; XXIII 33; Telephosfries: XXXV 1, 4; die herrliche im Kontrapost bewegte Rückfigur des Mädchens XXXII 2.

die linke Ecke des Frieses; und ihr Gegenüber, die weibliche Figur mit dem prachtvoll rauschenden Gewand, stellt den zurückgesetzten linken Fuß weit aus dem Bildfeld hinaus. Wir kennen dies Mittel, den Eindruck der Große und Wucht zu steigern, indem man den Figuren absichtlich einen zu knappen Rahmen gibt, vom Barock; schon bei Michelangelo fangt es an. Der pergamenische Altar zwingt nur mit größter Mühe seine Gestaltenfülle zwischen die starken Schienen der Gesimse. Die Figuren werden nah zusammengerückt, zu dichtestem Knäuel. Mann an Mann wird gekämpft. Am Boden haufen sich die Gefallenen und Verwundeten (VIII 10, 4—5), mehrere Leichen werden übereinander getürmt (X 14, 1—3; XIV 18, 1—3, Abb. 33; XXXV 3, s. oben S. 127 f.). Der Haufen von Gefallenen ist »ein charakteristisches Motiv des hellenistischen Stils«, bemerkt Bie, Kampfgruppe und Kämpfertypen 131, der über die gedrängte Gruppenkoordination des Gigantenfrieses sehr gut gehandelt hat. Für das An- und Ineinanderdrängen der Gestalten und Glieder erinnert Kekule, Griechische Skulptur [2] 324 an Rubens Schlachtengemälde; es ist dieselbe Überfüllung und Häufung der Bildelemente.

Und wie die Barockarchitektur mit der Verkröpfung der Glieder die Zusammengehörigkeit aller Teile zu betonen liebt, so strebt auch das Bild immer mehr nach kompaktestem Zusammenschluß. Im einzelnen sehen wir überall die Formen sich verwachsen und in eins verschmelzen; die bewegten Haarwellen der üppigen Frisuren verknoten und verschlingen sich gern zu einem unentwirrbaren, massigen Knäuel. Und so wird auch die gesamte Komposition durch ein Verknüpfen und Durcheinanderschieben zu einem einzigen wuchtigen Organismus zusammengeballt. Alle möglichen Motive der Überschneidung und Deckung werden aufgeboten. Allein hier liegt nun auch die große Gefahr: die Sichtbarkeit des tektonischen Baus leidet unter diesen komplizierten Verschrankungen. Das Auge verliert die organischen Zusammenhänge der Form. Die (an sich herrlich modellierte) Hand des toten Giganten, über den Artemis wegeilt (VIII 10, 4, unsere Abb. 8 auf S. 72), erscheint wie abgeschnitten. Beim Dionysos (I 1) trennt die barocke Anordnung des Mantels die Arme vom Leib. Überhaupt folgt bei bekleideten Figuren das Gewand nicht mehr den Bewegungen der Glieder, sondern geht seine eigenen Wege [1], schlägt Wirbel und rosettenförmige Bausche, die nicht motiviert sind, um der Schönheit ihrer selbst willen. Ein wahrer Formenstrudel entsteht, und alles zieht er mit hinein.

[1] *Heikler* in: Munchener archaologische Studien, dem Andenken A. Furtwanglers gewidmet (1909) 121.

IV. Sinnlichkeit.

Worte wie »Realismus« oder »Naturalismus«, womit man den Charakter der hellenistischen Kunst zu charakterisieren liebt, dürften — so sehr sie auch schon abgeschliffen und, im oberflächlichsten Sinne gebraucht, nichtssagend geworden sind — dennoch das Wesentliche treffen; denn es ist hier in der Tat die Art, wie die Erscheinungen der Sichtbarkeit im Bilde sich geben, völlig neu und von der traditionellen Weise verschieden. Die Kunst ist der Wirklichkeit der sinnenfälligen Phänomene um einen gewaltigen Schritt näher gekommen; man hat die Entdeckung gemacht, daß sich die Wiedergabe aller Dinge steigern lasse bis zur Illusion. Es ist, als seien dem Menschen plötzlich Schuppen von den Augen gefallen: er sieht viel schärfer, und er sieht viel mehr als die früheren Generationen. Und mit jenem schrankenlosen Sichausgeben, das jede frisch erworbene Einsicht zur Folge hat, wird das neue Wissen der Kunst nutzbar gemacht. Man fühlt sich verpflichtet, alles das zu korrigieren, was die ältere Kunst mit ihrer unvollkommenen Beherrschung der Materie nur bis zu halber Wahrheit gebracht. Alles Bildwerk ist nun erfüllt von einer bisher ungeahnten Realität. Man kann sich nicht genug tun im Betonen der Dinge, wie sie wirklich sind, und die Strahlen der Aufklärung werden in die entlegensten Winkel gerichtet.

Die pergamenische Kunst hat sich wegen dieser Bestrebungen harte Worte sagen lassen müssen (s. S. 5). Man machte ihr zum Vorwurf, daß sie an Äußerlichkeiten kleben bleibe und der maßlosen Freude am realistischen Detail ein gut Teil künstlerischer Wirkungen zum Opfer bringe. Es liegt sehr nahe, über die realistischen Tendenzen, wie sie besonders in der Altarkunst sich mit einer fast brutalen Rücksichtslosigkeit durchsetzen, den Stab zu brechen; denn es ist zweifellos, daß unter der Herrschaft eines so energischen Wirklichkeitssinnes die Klarheit der künstlerischen Intentionen leiden muß. Die Klassik mit ihrer mehr summarischen Handhabung der Einzelform hatte dafür Wirkungen auf das Auge bereit, zu welchen sich der Hellenismus mit seiner Häufung interessanter Kleinigkeiten ein für allemal den Weg versperrte. Er zieht durch sein Vielerlei von wucherndem Beiwerk den Blick von den großen Linien der Konstruktion ab, und man verliert sich nur allzurasch in das Betrachten von Nebendingen. Daß solch hartnäckiges Bestehen auf absoluter Naturtreue einer Entwicklung der rein künstlerischen Kräfte wenig förderlich sein konnte, ist selbstverständlich. Sachlichkeit bedeutet oft Nüchternheit, und eine Kunst, die lebendig und unmittelbar wirken möchte, hat es schwer, gegen diese aufzukommen. Aus diesem Grunde wird ein kritischer Vergleich hellenistischer Skulp-

turen mit solchen der reifen Klassik den letzteren fast stets den Vorrang geben. Allein es ist auch hier geboten, von einer Konfrontierung zweier Großen, die sich nun einmal nicht vertragen wollen, zunächst abzusehen, das Phänomen gesondert vorzunehmen und seinen illusionistischen Neigungen auf den Grund zu gehen. Denn auch hier bringt ein Konstatieren der Züge, welche eine Steigerung der Mittel über alles bisher Erreichte darstellen, noch keine Erklärung, und in dem bloßen Trieb, das Bestehende zu überbieten, ist die eigentliche Ursache jedenfalls nicht zu suchen.

Der hellenistische Mensch bringt allen realen Werten ein sehr viel lebendigeres Interesse entgegen als der Grieche der klassischen Periode; ihn drängt es nach einem wirklichen Erfassen und Begreifen der Dinge: er will sehen und erkennen. Eine große Neugier ist ein Grundzug der hellenistischen Kultur. Das Erwachen des Wirklichkeitssinnes hängt zusammen mit einem lebhaften Verlangen nach Aufklärung überhaupt. Man beruhigt sich nicht mit Antworten, die obenhin abgegeben werden; man will in die Tiefe, und ein streng wissenschaftlicher Geist meldet sich überall und treibt zu ernstem Suchen [1]). Am Hofe zu Pergamon wird exakteste Wissenschaft gepflegt. Medizin und Naturforschung erleben gerade hier einen mächtigen Aufschwung, der auch durch die gelehrten Liebhabereien der Dynastie selber wesentlich gefördert wird. Der Letzte der Familie, Attalos III., hat mit Interesse botanische Studien getrieben; Attalos I. war als Geograph sogar literarisch tätig (Strabon p. 603), und den Königen verdankt Pergamon auch seine Anatomenschule [2]). Die astronomischen Studien fanden ihren Niederschlag in der Gigantomachie des großen Altars (oben S. 41,1). Der kritische Sinn ist durch diesen allgemeinen Forscherdrang jetzt derart geschärft, daß man auch von der bildnerischen Wiedergabe mehr verlangt als ein bloßes Andeuten der Dinge; peinlichste Gewissenhaftigkeit wird auch hier oberstes Gesetz. Man unterschlägt nichts, verbirgt nichts; man will wahr sein auch im geringfügigsten Detail [3]). Mit einer pedantischen Deutlichkeit, die früher ganz unerhört gewesen wäre, wird uns am Altar die Konstruktion eines Helms (Text 73 Fig. 18) oder eines Möbels (197 Fig. 82), die Schnürung eines Stiefels (75 Fig. 19), die Anschirrung der Gespanne (26 Fig. 4; 57 Fig. 8; 82 Fig. 21) demonstriert. Wo immer

[1]) Vgl. *U. v. Wilamowitz-Moellendorff* in: Kultur der Gegenwart I 8, 90 ff.

[2]) Die Zeugnisse gesammelt schon von *Wegener*, De aula Attalica 1836.

[3]) Ausführlich und sehr gut wird diese realistische Richtung und ihre Ursache gewürdigt von *Helbig*, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei (1873); s. besonders III. Die realistische Sculptur S. 36 ff., XVIII. Das Interesse für die Wirklichkeit S. 204 ff. *Wendland*, Die hellenistisch-römische Kultur (1907) 24 ff.

technische Dinge zur Sprache kommen, wird ganze Arbeit getan, und so erhalten wir denn hier Aufschluß über das minutiöseste Detail [1]).

Man möchte glauben, der Mensch dieser Zeit habe die Gegenstände seiner Umgebung häufiger angerührt, als es früher der Fall war, und anders: prüfend, tastend. Denn das ist ganz klar, die Dinge werden mehr nach ihrer Stofflichkeit bewertet. Es bildet sich ein sehr feines Empfinden für die Materie heraus, und die Eigenart der verschiedensten Stoffe wird mit künstlerischen Mitteln täuschend zum Bewußtsein gebracht. Nach allen Richtungen hin wird untersucht und Erfahrung gesammelt, und das Resultat ist ein bisher ungeahnter Reichtum in der Darstellung der Realität. Es ist, als gäbe es plötzlich mehr Dinge auf der Welt. Doch liegt das bloß an der raffinierten Charakterisierung des einzelnen Objekts, dessen Eigenart, soweit sie sinnlich wahrnehmbar ist, mit größerem Nachdruck herausgearbeitet wird. Diese Zeit hat feinere Oberflächengefühle als die klassische Kunst, und eine viel größere Begabung, die verschiedensten Arten von Oberfläche im Bilde zu differenzieren. Es reizt den Künstler, das Nebeneinander verschiedener Stoffe täuschend wiederzugeben; mit Vorliebe wird blanke neben stumpfe, gerauhte Fläche gesetzt. Das beste Beispiel solcher Kontrastwirkung bietet der Gigant der rechten Treppenwange (XXIII 31, 1), wo mit souveränster Kunst an einer einzigen Figur eine ganze Skala delikatester Stoffunterschiede entfaltet wird [2]): neben dem matten, speckigen Glanz des Tierfells seine schimmernde Außenseite, die seidige Glätte der menschlichen Haut, der harte Metallglanz der Schlangenschuppen und der schillernde der Federn. Bei Fellen, die als Kleidung dienen, wird der Gegensatz der behaarten Außen- und der gegerbten Innenseite auch sonst gern sichtbar gemacht (IV 4, 3). Man liebt es überhaupt, verschiedene Stoffe zur Drapierung einer Figur zu verwenden: schwere wollene Gewänder und dann wieder solche aus Seide, schimmernd, mit atlasähnlichem Glanz, oder dünnes Linnen mit feinsten Fältchen und

[1]) S. Behn, Die Schiffe des Telephosfrieses: Archäol. Jahrbuch XXII 1907, 240 ff. Auch die pergamenische Kleinkunst folgt hier; s. Furtwängler, Archäol. Jahrbuch III 1888, 216.

[2]) Gerade an dieser Figur hat Klein, Praxiteles 210, den wesentlichen Unterschied zwischen dem Stil der Pergamener und demjenigen des vierten Jahrhunderts treffend hervorgehoben: »Der pergamenische Meister hat uns in seinem unerbittlichen Realismus kein Harlein geschenkt, er hat sogar ein Stück der Innenseite aufgestülpt, um auch da seine volle Beherrschung des Stoffes zu erweisen. In pastoser Manier erscheint Detail neben Detail hingesetzt, und die Wirklichkeit nüchtern und treulich abgeschrieben .... Hier [Torso des praxitelischen Satyrs] hat eine geniale Hand, die mit imponierender Sicherheit alles auf die Gesamtwirkung anlegt, scheinbar mühelos gewaltet und doch den Eindruck der Naturwahrheit völlig erreicht.«

knitterigem Bruch [1]. Einen beständigen Wechsel von spiegelnden und stumpfen Flächen zeigt die Reiterin V 6, 3 (Abb. 34). Im ganzen läßt sich sagen, daß die pergamenische Kunst die Eigenart der verschiedensten Materien in ihrem Kern erfaßt habe, allein sie hat doch eine unverkennbare Vorliebe für ganz bestimmte Erscheinungen. Der pergamenische Barock liebt das »Metallisch-Blanke« in jeder Gestalt [2], den Glanz von Haar und Haut und Schlangenschuppen, von Feuerflammen und Seide [3]. Diese Freude an der kalten Leuchtkraft blanker Dinge, welche den Friesen des Altars in ihrer Gesamtheit den Anschein eines polierten Reliefs verleiht, die aber der ganzen hellenistischen Kunst eigentümlich ist — die Keramik gibt den Gefäßen metallische Glasur, imitiert metallische Formen und Flächen (S. Reinach, Monuments Piot X 1903, 44); die führende Rolle der Toreutik in dieser Periode erklärt sich so, und auch die Malerei findet nun Gefallen »an der virtuosen Wiedergabe von Spiegelungen« [4] —, die Freude am Glanz teilt die Kunst des Hellenismus mit derjenigen des 17. Jahrhunderts: Rubens, Rembrandt, die Holländer!

Abb. 34.

Dank seiner scharfen Naturkenntnis hat dieser asianische Barock auch ein sicheres Empfinden für das, was organisch möglich ist. Ein Thema wie dasjenige der Gigantomachie mag ihm deshalb willkommen gewesen sein, weil hier

[1]) Die echt barocke Lust am Brechen und Zerknittern der Fläche führt zu einem verschwenderischen Gebrauch der sog. »Liegefalten«, die nirgends eine solche Rolle spielen wie in der Skulptur der Pergamener; s. Milchhoefer, Befreiung des Prometheus 3; Hekler, Römische weibliche Gewandstatuen (Diss. München 1908) 10 und Münchener archäologische Studien 120; Hepding, Athen. Mitteil. XXXV 1910, 495. Auch die Barockplastik des 19. Jahrhunderts (Reinhold Begas) bringt gern die Liegefalten an.

[2]) S. R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte 234 ff.; Wölfflin, Die Kunst Albrecht Durers 293.

[3]) Z. B. Seidengewand der Phoibe VII 9, 4; vgl. Brunn a. a. O. 437. Watzinger, Relief des Archelaos von Priene 12.

[4]) Loeschcke, Die Enthauptung der Medusa 12.

einmal Gelegenheit gegeben war, aus der Fülle sachlichen Wissens heraus sich schöpferisch zu betätigen. Die Fabelwesen des Gigantenheers hatte zwar die klassische Kunst bereits geschaffen, und die Verbindung des menschlichen Körpers mit den Schlangenleibern konnten wir bis ins ausgehende fünfte Jahrhundert hinauf verfolgen. Allein mit der Art, wie man früher diese kühnen Kombinationen glaubhaft zu machen suchte, ist diese pergamenische Kunst nicht einverstanden. Über diese Dinge weiß sie besser Bescheid; sie mag die älteren Bildungen nicht unverändert übernehmen, weil die Zusammenfügung eine äußerliche ist, und weil man die innere Notwendigkeit nicht spürt. Sie legt aber gerade Wert auf organische Gebilde, die möglich und lebensfähig erscheinen sollen. Immer sind es Natureindrücke, mit welchen diese Kunst operiert, und selbst so ganz abstruse, phantastische und groteske Gebilde, wie der Gigant mit dem Stiernacken (III, 3, 6), sind mit warmem roten Blut gefüllt.

Schluß.

Das Ergebnis der vorstehenden Untersuchung entspricht im allgemeinen dem Bilde, das einst *U. v. Wilamowitz* (Antigonos von Karystos. 1881) vom Wesen der attalischen Kultur entworfen hat. »Das Hellenische als solches festzuhalten und zur Herrschaft zurückzuführen, das war das Zeichen, in dem Pergamon allein siegen konnte und gesiegt hat. Das spezifisch Hellenische ist Athen. Athen war in einer Stunde ähnlicher Gefahr rettend gewesen; an die nationalen Gedanken, welche einst im attischen Reiche, in der attischen Weltsprache, in der attischen Religion sich verkörpert hatten, galt es anzuknüpfen. Dieselbe Göttin, der Pheidias Nike in die Hand gegeben, hält als Νικηφόρος Wacht auf der pergamenischen Burg. Dieselbe religiöse Geschichtsauffassung, die in dem Aischyleischen Drama und in den Metopen des Parthenon zum Ausdruck kommt, liegt den Kampfgruppen zugrunde, mit denen der Eponymos der Attalis die Südmauer der athenischen Burg ziert, und es ist geschichtlich im höchsten Sinne, daß die Athena der Gigantomachie des großen pergamenischen Altares die Gestalt hat, die ihr ein attischer Künstler in einem attischen Werke gegeben hatte, und daß ihr die Erechtheusschlange den Asterios bezwingen hilft« (S. 159). »Der Klassizismus, ein pergamenisches Gewächs[1], hat die bildenden Künste genau wie die redenden beherrscht« (S. 163). Allein

[1]) Vgl. auch Hauser, Die neu-attischen Reliefs (1889) 180 ff.

es ist ein Klassizismus ganz besonderer Art, und wir haben allen Grund zu der Annahme, daß es nicht die Künstler selber gewesen sind, die ihn heraufbeschworen haben. Die Beschäftigung mit den Werken der Klassik entsprang kaum ihrer eigenen Initiative, und ganz gewiß nicht ihren persönlichen Neigungen: von außen her ist diese Zumutung an sie herangetreten, und man möchte glauben, daß hier die Kunst nicht ohne inneres Widerstreben eine Bahn betreten habe, die weitab führte von jenem Ziel, zu dem diese Barockkünstler doch jede Faser ihres Wesens gezogen haben muß. Da, wo man diese asianische Kunst plaudern ließ, wie es ihr ums Herz war, entfaltet sie schöpferische Anlagen von allerstarkster Art und eine sehr selbstsichere Gestaltungskraft. Es ist kein Zufall, wenn Bildwerke wie die trunkene Alte oder die sich balgenden Knöchelspieler des Britischen Museums in ganz erstaunlicher Weise an das Genre des 17. Jahrhunderts erinnern — etwa an die Hille Bobbe von Frans Hals, und an Murillos Gassenbuben: hier äußert sich dieselbe rücksichtslose Freude am Spiel der eigensten Phantasie, und nichts läßt daran denken, daß die bildende Kunst bereits eine Vergangenheit von vielen Jahrhunderten hinter sich hat. Der hellenistische Künstler sog in vollen Zügen die Luft, in der er lebte; ihm hätte seine eigene Welt vollauf genügt. Durch alle Gebiete künstlerischen Schaffens weht diese Frische. Die Poesie eines Herodas ist echtester Barock.

Die Nötigung, in den offiziellen Leistungen für den Hof den Ton der großen Klassiker anzuschlagen, mußte zum Konflikt führen. In der Tat decken sich bei der Gigantomachie des pergamenischen Altars Stoff und formaler Ausdruck nicht; es sind Widersprüche da, welche auch die rauschendste Virtuosität nicht zu verschleiern vermag. Das Thema, welches der Auftraggeber stellte, war für diese Kunst viel zu schlicht und nicht interessant genug; man verlangte damals von einer Erzählung spannendere Geschehnisse, Verwicklungen; bei Kampfszenen insbesondere auch seelische Bewegung und einen Widerstreit der Gefühle. Die Künstler des Frieses haben in vereinzelten Fällen derartigen Zwiespalt anzudeuten gesucht (z. B. bei der Begegnung der Artemis mit Otos, die nicht frei von romantischem Einschlag ist), im ganzen aber läuft es doch auf eine einfache Schlächterei hinaus, und mehr war auch aus einer so brutalen Vernichtung von Elementargewalten nicht wohl zu machen. Insofern ist das Urteil von Olivier Rayet berechtigt: die Künstler glauben nicht mehr an das, was sie da schildern. Man vermißt die tiefe Innerlichkeit der Parthenonkunst, die naive Hingabe an den Stoff, die Religiosität; die Bilder des Altars können für den Beschauer nicht wirklich zum Erlebnis werden, denn ihre Schöpfer selber nehmen sie nicht ernst. Sie steigern sich kraft ihrer lebhaften Phantasie in eine sinnliche Vorstellung der Geschichte hinein; aber nicht

überall wirkt das Pathos ursprünglich und echt. Vieles bleibt theatralische Pose, leere Gebärde.

Es wäre verkehrt, den Künstlern aus diesen gezwungenen Redensarten einen Vorwurf zu machen. Die Zeit hatte den Sinn für die schlichte Wahrheit der alten Legenden verloren; die Mahren des Mythus ließen sie kühl. Die Folge ist ein energisches Bestreben, durch Wirkungsmomente anderer Art das zu ersetzen, was die aufgeklärte Skepsis des Hellenismus dem Stoff an innerem Gehalt entzogen hatte. Der hastige Atem der neuen Zeit erfüllt die Bilderwelt des Altarfrieses, erhitzt alles Geschehen zur Glut einer fesellosen Leidenschaftlichkeit. Die Stimmung ist wesentlich verschieden von dem erhabenen Pathos der klassischen Kunst. In wildem Taumel setzt Aphrodite Abb. 33 beim Vorsturmen ihren Fuß mitten ins Gesicht des rücklings vor ihr liegenden Giganten: eine Brutalität, die ihr genaues Gegenstück in Rubens' Gemälde »Ein Held von der Siegesgöttin gekrönt« in Wien; Klassiker der Kunst V 160 hat, wo der Sieger den erschlagenen Feind ins Gesicht tritt. Wie die Märtyrerbilder des Barock durch ihre grausame Deutlichkeit in der Schilderung der pathologischen Vorgänge über den Mangel an religiöser Inbrunst hinwegtäuschen, so will die asianische Kunst in ihren mythologischen Kampf- und Marterszenen den Beschauer bei den Nerven packen. Die Bestrafung der Dirke, die Schindung des Marsyas, die Qualen des Prometheus reizen und spannen die seelische Anteilnahme in bisher unerhörtem Grade. Und im Vergleich mit dem konvulsivischen Zucken, welches das große Sterben am pergamenischen Altar für den Betrachter zu einem beinah physisch schmerzhaften Anblick macht, wirken selbst die erregtesten Schilderungen dionysischer Raserei in den Werken der Klassik noch zahm.

Der asianische Barock hat mit der Kunst des 17. Jahrhunderts das Temperament und die psychische Veranlagung gemein, die Vorliebe für das Erschüttern und Aufpeitschen seelischer Kräfte. So wenig die Ekstase des Jesuitismus den Barockstil geweckt und geschaffen hat, so wenig haben die orgiastischen Kulte Kleinasiens das nervöse Zittern, den grausigen Ausdruck der asianischen Kunst erst bedingt. Es sind hier wie dort nur Parallelerscheinungen, Triebe aus derselben Wurzel. Kunst und Kult sind beide völlig im Bann dieser erregenden Elemente; es ist wie ein starkes Narkotikum, das alle Lebensäußerungen der Zeit durchdringt. Die Tatsache, daß das Gesamtbild des Barockzeitalters demjenigen des ostgriechischen Hellenismus gleicht, ist nur wieder ein Beweis dafür, daß in der Geschichte der menschlichen Kultur dieselben Regungen in weitem Abstand, aber in rhythmischer Folge und aus einer inneren Notwendigkeit heraus sich wiederholen.

1163 4
92

BINDING SECT. APR 17 1970

NB
91
P4S35

Salis, Arnold von
Der Altar von Pergamon

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 01 15 01 023 3